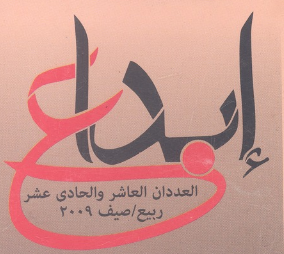



مجلة فصلية للأدب والفن

مئوية جامعة القاهرة:
## الاحتفال بالاضمحلال

بودريار: هوس الاتصالات

لوكليزيو : قصة

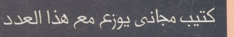
قصائد لم تنشر
للشاعر الراحل وليد منير

من يشرع للبشر قوانينهم؟

الأدب الإسرائيلى وثقافة العنف

مع الراحلين الكبيرين:
## محمود العالم والطيب صالح

رحلة الفنان عدلى رزق الله




أندريه لالاند: محاضرات فى الفلسفة



# مجلة فصلية للأدب والفن

العددان ١٠، ١١ • ربيع/صيف ٢٠٠٩



## الأسعار خارج جمهورية مصر العربية:

سوريا: ٢٥٠ليرة • بيروت ١٠٠٠٠ ليرة • الأردن: ٢,٧٥ دينار
تونس: ٦ دينارات • اليمن ٨٠٠ ريال • البحرين: ١,٤٠٠ دينار
الكويت: ١,٢٥ دينار • الدوحة ١٥ ريالاً • السعودية: ١٦ ريالاً.

## الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (أربعة أعداد): ما يعادل ٥٠ جنيها سنويا؛
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك
باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

## الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (أربعة أعداد): ٢٠ دولارًا للأفراد والهيئات؛
يضاف إليها مصاريف البريد: للدول العربية ما يعادل عشرة دولارات،
ولأمريكا وأوروبا: ١٦ دولارًا.

## المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى:

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت، القاهرة، ج.م.ع
ص.ب: ٦٢٦ القاهرة • تليفون: ٦٩١ ٣٨ ٢٣٩ • فاكس: ٢١٣ ٥٤ ٢٥٧
البريد الإلكترونى: ibdaa2009@yahoo.com

الثمن: عشرة جنيهات







# الفهرس





**مكتبة إبداع**



**متابعات**



**رسائل**



**أصدقاء إبداع**

لوحات القصائد والقصص: للفنانين **چورچ البهجورى، سمير فؤاد، محمد الناصر**

بورتريهات الغلاف: للفنان **جلال عمران**

# افتتاحية

## نستنكر الإساءة
## ولا نتنازل عن الحرية!

بادئ ذى بدء نحن نستنكر الإساءة إلى الذات الإلهية، كما نستنكر الإساءة إلى أى قيمة روحية أو أخلاقية وإلى أى حق من حقوق الإنسان.

نستنكر الإساءة إلى الذات الإلهية، كما نستنكر الإساءة إلى الخير، والعدل، والجمال، والأخوة الإنسانية.

نستنكر الإساءة إلى الذات الإلهية، كما نستنكر العدوان على الحريات.

نستنكر الإساءة إلى الذات الإلهية، كما نستنكر أن يعين بعض الناس أنفسهم وكلاء عن الذات الإلهية ويتهمونا بالإساءة إليها ظنا وتوهما، وزورا وعدوانا.

نستنكر الإساءة إلى الذات الإلهية، ولا نتنازل عن حقنا المقدس فى حرية التفكير والتعبير والاعتقاد.

وكنا قد نشرنا فى العدد الأول من «إبداع» فى إصدارها الأخير قصيدة للشاعر حلمى سالم، تضمنت بعض مقاطع وجدنا أنها يمكن أن تفسر تفسيرا يسىء للقصيدة ولصاحبها وللمجلة، فسحبنا العدد من السوق، وأوقفنا توزيعه، وطلبنا من الشاعر أن يراجع قصيدته، فحذف منها المقاطع المعرضة لإساءة التفسير، لتنشر من جديد فى العدد الذى أعيد طرحه فى السوق.

لكن الذين أرادوا السوء للمجلة وللقائمين على تحريرها وللهيئة التى تصدرها وللثقافة المصرية جميعا، لم تكفهم مراجعتنا للقصيدة، واتخذوا المقاطع التى حذفناها دليلا يثبتون به اتهامنا بالإساءة للذات الإلهية بدلا من أن تكون دليل نفى. كأن هناك من يقفون لنا بالمرصاد، ويتبعون خطانا، ويتمنون لنا الخطأ، ويلفقون الأدلة، ويستأجرون الشهود. وكأن إدانتنا هدف مطلوب وقرار مسبق، سواء نشرنا أو لم ننشر، حذفنا أو أبقينا، رددنا أو لم نرد.

والحقيقة أن «كأن» فى العبارة السابقة ليست مجرد أداة تشبيه أو تقريب، وإنما هى أداة تقرير وتأكيد؛ فالمثقفون المصريون مطاردون من قوى مختلفة، من كل القوى التى لا تستطيع أن توجد أو تتسلط إلا فى مناخ من القهر، والصمت، والتطرف، والظلام.

والمثقفون المصريون إذن هم الأعداء، لأنهم هم القوة المناهضة لقوى الطغيان، والتعصب، واستغلال الدين، والتخويف به، والاتجار فيه.

ونحن لم نكن الهدف الأول، ولم نكن الهدف الوحيد. والقائمة حافلة مشهورة. وفى مقدمة الضحايا فرج فودة، ونجيب محفوظ، ونصر حامد أبو زيد، وسواهم من الكتاب والفنانين الذين قدموا للمحاكمة، وصودرت أعمالهم، وسلط عليها من لا يفهمها ولا يحسن الظن بها، فلابد أن يعيبها ويتهمها ويرفضها حتى يبرر سلطته وينتفع بتشدده وتطرفه.

فى هذا المناخ وجدنا أنفسنا فى المحكمة متهمين بالإساءة للذات الإلهية، وفى هذا المناخ صدر حكم بسحب ترخيص هذه المجلة!

جزى الله الشدائد كل خـــير

عرفت بها عدوى من صديقى!

والعداوة والصداقة هنا ليستا لنا نحن القائمين على إصدار هذه المجلة، وليستا لـ «إبداع» بالذات، وإنما هما لحرية التفكير والتعبير. ولقد أدركنا أن حرية التفكير والتعبير بالنسبة للمثقفين المصريين حرم لا ينبغى لأحد أن ينتهكه. لأن حرية التفكير والتعبير ليست

تسلية أو زينة، وإنما هى الشرط الجوهرى الأول الذى يكون به الإنسان إنسانا. فإذا فقده فقد إنسانيته.

الإنسان حيوان ناطق، أى حيوان مفكر معبر، لأننا لا ننطق بدون تفكير.

والتفكير لا يظهر ولا يتحقق إلا بالتعبير. فإذا لم يفكر الإنسان ولم يعبر عن أفكاره فهو حيوان فقط، حيوان غير ناطق، حيوان أعجم!

والتفكير والتعبير لا يتحققان معا إلا إذا توفرت لهما الحرية الكاملة؛ فإذا فرضت علينا الفكرة، أو فرض علينا أن نردد ما يقال، فنحن فى هذه الحالة ببغاوات، وتلك هى الحالة التى كنا عليها، وكان عليها البشر جميعا فى العصور المظلمة، إذ كانوا عبيدا وأقنانا مسخرين لخدمة الطغاة المستبدين الذين زعموا أنهم ظلال الله على الأرض!

هذه العصور المظلمة انتهت فى العالم منذ عدة قرون، وانتهت عندنا يوم وقف البطل أحمد عرابى يرد على الخديو توفيق كلمته التى قال فيها: « أنتم عبيد إحساناتنا»، فقال له عرابى وهو معتل صهوة فرسه: «لقد خلقنا الله أحرارا. ولن نستعبد بعد اليوم!».

لن نستعبد بعد اليوم. لا نحن ولا غيرنا من البشر. ليس فقط لأن الحرية قيمة رفيعة تتحقق بها إنسانية الإنسان، ولكن أيضا لأن الحرية شرط ضرورى للحياة لا نستطيع بدونه أن نحصل علما، أو نحسن عملا، أو نحل مشكلة، أو نبنى مستقبلا سعيدا.

حرية التفكير والتعبير كمال إنسانى. وحرية التفكير والتعبير ضرورة حيوية. فهل يمكن أن تكون هذه القيمة الأخلاقية وهذه الضرورة الحيوية ضارة؟

نعم، عندما يساء استعمالها.

وكيف يساء استعمالها؟

عندما تكون احتكارا لشخص دون غيره، أو لجماعة دون سواها.

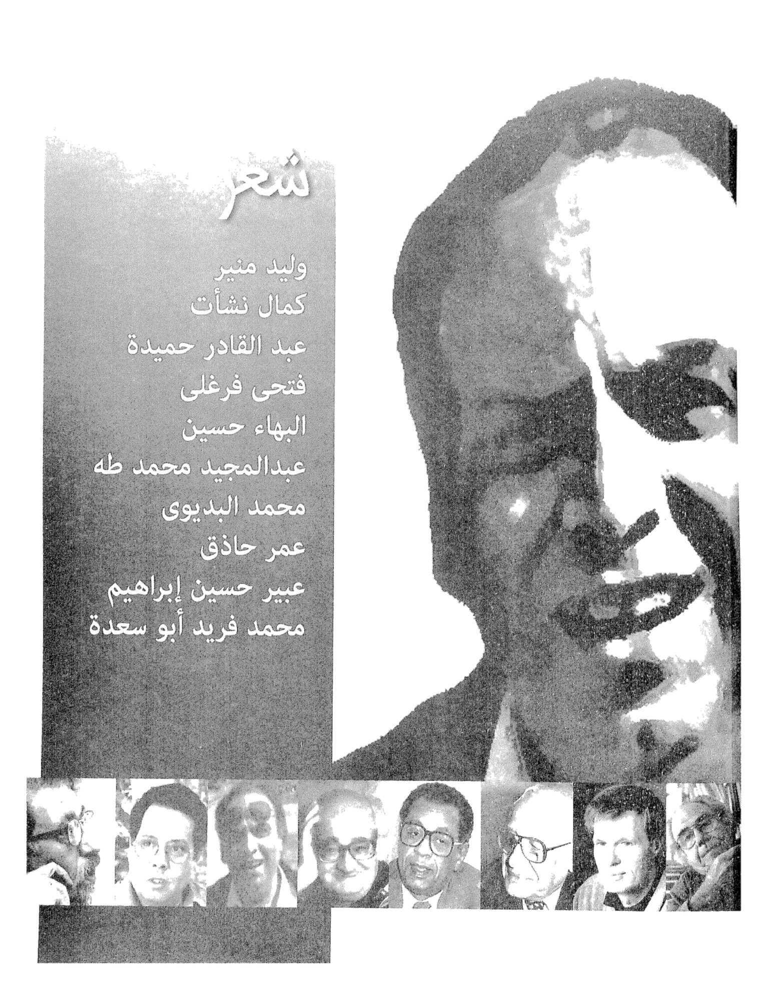
احتكار الحرية أو مصادرتها هو الخطر الأكبر. وإطلاق الحرية والاعتراف بأنها حق طبيعى للإنسان هو المانع الوحيد من إساءة استعمالها. لأن الناس لا يتحررون إلا بممارستهم للحرية. وهم إذا تحرروا أصبحوا جميعا حراسا لما يتمتعون به، يصححون خطأ المخطئ، ويضربون على يد الطاغية. أما الذى يصادر الحرية حتى لا يساء استعمالها، فلا يختلف عن الذى يصادر الحياة حتى لا يساء استعمالها. بل إن إساءة استعمال الحرية لو وقعت بالفعل، لا تعالج إلا بالحرية التى تتيح للناس أن يعرفوا هذه الإساءة ويشهدوا عليها ويشاركوا فى كشفها والرد عليها. وبهذا يتحصنون ضد من يستخدم حريته فى خداع الناس وتضليلهم واستغلالهم وفرض رأيه عليهم، كهؤلاء الذين يريدون أن ينفردوا وحدهم بتفسير ما لا يعرفون.

إنهم لا يتطفلون فقط على فن لا علاقة لهم به، وهو الشعر، بل هم يتجاهلون فوق ذلك رأى العارفين المختصين، ويتوسلون بالقانون لإسكاتهم وحرمانهم من المنابر التى يعبرون فيها عن آرائهم.

لكن مصر كلها وقفت إلى جانب حرية التفكير والتعبير ممثلة فى «إبداع». الكتاب، والشعراء، والصحفيون، والفنانون. اتحاد الكتاب المصريين، ونقابة الصحفيين، وأساتذة الجامعة، فضلا عن المثقفين والصحفيين العرب الذين وقفوا إلى جانبنا وتبنوا قضيتنا لأنها قضيتهم.

أعود فى النهاية فأكرر ما قلته فى البداية، نحن نستنكر بشدة الإساءة للذات الإلهية. لكننا لن نتنازل أبدا عن حقنا فى حرية التفكير والتعبير!

**أحمد عبد المعطى حجازى**



شعر
وليد منير
كمال نشأت
عبد القادر حميدة
فتحى فرغلى
البهاء حسين
عبدالمجيد محمد طه
محمد البديوى
عمر حاذق
عبير حسين إبراهيم
محمد فريد أبو سعدة

# قصائد لم تنشر

## وليد منير (١٩٥٧-٢٠٠٩)(*)

### مملكة الغبار

حين اتكأت على غبارى
لم أر الصحراء فىّ
أو الخيولَ
أو القوافل،
لا،
رأيت فقط رياحا قد أثارت
ذكرياتك فى جبينى.
لم أحسّ سوى
بشىء ما هناك
على رصيف الأغنيات،
تباعدت ذرات جسمى،
أفلتت من جاذبيتها،
وهبّت مثل عاصفة من الماضى البعيد،
وشردتنى عن خطاىْ

٢٠٠٥

### هجرة

مثل منديل وداع
أخرجت لى قلبها،
واختلجتْ.
كان صغيرا مثل عبّادة شمس،
وله حلمٌ به سبع ندوب
وبكى الليمون من رقتها
وانزلقت جنة عدن
مثل قيثار
على ركبتها.
واختلست عينى إلى مرمرها
نظرة لص سرق القمح وفرّ
كنت أهفو دائما أن أعزف اللحن الذى
باركه الله ...
ثم عدّته خُطَى الريحان من موروثها
لكننى
لم أعزف اللحن، ولم أهْمِـلْهُ

(*) يجد القارئ متابعة لحفل تأبين الشاعر الراحل، ص ٢٦٧ من هذا العدد.

عمرى كان منسيا على شَهْد الـوتـَرْ
ورأيت النور إذ يشـهق
فى ركبتها
قلت: تعالى لأغطيك بأيامى
فقالت: دع حنينى عاريا
قلت: ادخلينى
قالت: الوقت شحيح،
وبلادٌ أنت لا تعرفها تنتظر الآن هبوطى
قلت: لا هجرة إلا لدمى
فانكـسـَرَتْ فوق دمى
وانفرطت منها العناقيد
ولكنَّ المرايا
لملمت صورتها

قبل سُوَيْعات من الإقلاع
فى المصعد
عانقتُ فتاتى
فبكتْ
أوصت يدى أن تلمس الإيقاع
قالت: هل ستنسى؟
قلت : لا
فابـتـَسـَمـَتْ
لكنها لم تحترق مثلى ببرق الذكرياتْ
وفقط ...
مثل منديل وداعْ
أخرجت لى قلبها
واختلجتْ

٢٠٠٥

# هيتَ لكْ

تأهبت الأقاحى للأقاحى
وأطبقت الجفون على جراحى
لها تحت الوشاح موشحاتٌ
تهدهدنى بنشوة كل راح
فلو أنى أنا، والريحُ ريحٌ
وقلبُكِ قلبُكِ، انتصرت رماحى
ولكن يا سرابُ جعلتَ كلاًّ
سواه، فصار خُسْرانى رَباحى

...وجاءتنى فقالت: هيتَ لك
رمت السماءُ على قطيفة قلبنا فجرًا، وأمسكت
المياه بغيمة تجرى، ومرت كالفراشة غابةٌ
أسرفتُ، آهٍ، فى مديح النور، فانكسر
الزجاجُ، رأيتُ لى جسدا ولى جسدين،
والدمَ فى العروق قرنفلات، والنبيذَ
كأنه شفق، وطوَّحنى جنونُ سعادتى،
فلمست عاجَ الحزن، واتكأ الحنين على
عصا شجنى، فتغُصْتُ هناك فى قمَـرِ الحليب،
محارتى همْسُ اشتهائكِ، والندى تسبيح
حقويْك القديمُ بحمد أيامى، هبطتُ على
كواكب مقلتيك قبيل أن ينشق عنك الغيبُ،
واخترتُ الحديقة، والبروجَ، وما أشاءُ،
تكوّر النهدان بين يدىّ، وانتشر الأريجُ،
ودوَّرَتْ شفتيكِ أغنيةٌ جرحتُ لحاءَها، وشربتُ
شمسى من عصارتها، ولفَّت روحَ خصْركِ موجةٌ
سكرى بأحلامى، وأكمل طقسَ فخذيكِ المدى
المخطوفُ من تنهيدتى، ودخلتُ ... لم يَدُم
الكمانُ، ولم يحرك شوقَ
عاصفتى شراعٌ، واستوى ذَهَبى ومائى،
واستراحت منكِ فيكِ غزالةٌ، وطرحتُ آكامى،
وقلتُ: مناجمى احترقت بلَوْعتها، ونام على دم
العَتبات قناصٌ، وأطلق للفريسة غِيَّها، وطوى
صبابته، وأنصت .. كان فى نَزَق الجوارح سرُّ
شىءٍ لا يريم، ورفرفتْ فى سقف قُبَّته
اليمامةُ،
فاستعار سحابةً، وأعاد رَسْمَ نيازك الماضى،
وخَلْخَلَ غفوةَ المرِّيخ، وانحدرت خطاه إلى
عريشةِ طيفها، فتبسّم الطيف الغريب، وضَمّهُ،
وبكى، ووشوشه، وغنَّى: يا حبيبى هِيتَ لكْ.

تنزلت الأقاحى فى الأقاحى
وخان صباحها أبدا صباحى
تقول القبَّراتُ هواكَ أعلى
من الفلك المعلق فى جناحى
فأىُّ منازل الفردوس ترضى
وأىّ الحور أنتَ بهنَّ صاحِ
سبتك مفاتنٌ وَلَهًى، وراحت
وقد تركتك مجروحَ النواحى
كأنك أنتَ لكنْ لست إلا
سواكَ، براكَ ثم محاكَ ماحِ
عجيبٌ يا فتًى جسدان شطا
وروحٌ كالجياد بلا جُماحِ

٢٠٠٥

## قصيدة

السماوات بيضاء مثل الحليب
رذاذٌ خفيفٌ
وضوءٌ شفيفٌ
ووحدى أسيرُ
وليس معى.. آه..
فى الكونِ
إلا
كمانٌ تثاءبَ عند البحيرةِ
سربُ يمامٍ
وحقلٌ سَخِىٌّ برحمتهِ
ما ألذَّ التوحُّدَ فى خمر قوقعةٍ
ما ألذَّ الجنونَ الذى
يتناهىَ
ولا يتناهَى
كأن الجنونَ هو الذَّوَبانُ الأليفُ
مع الفجر فى همْس بدْء الخليقة
لا شىءَ
لا شىءَ
غير التراب الذى يتخلَّق منه الفتى
ليحبَّ التى، بعْدُ، ما وُجِدَت
أو ستوجَدُ
حتى يُجَنَّ بها
فى الخيال
ولا شىءَ
غير انكسار الهَيُولَى
صعودِ الهَيُولَى
إلى ما يقالُ
وما لا يقالُ
وما يتجلَّى
ولا يتجلَّى
أنا واحدٌ
كالصدى
كالرفيفِ
لغَيْب الحفيفِ
أنا من نأى فرأى
ودنا
فتدلَّى
فيا "هندُ"
يا "مىُّ"
يا "ريمُ"
يا "ياسمينُ"
أتانى الخلاءُ الأمينُ
أتانى الندى
وأتانى الأنينُ
ووحدى
أنا
كنت وحدى
أحبُّ الذى لا يرانى
ولا يتأبَّطنى
فى الطريقِ إلى آخر الروح
وحدى
وحُبُّ الحصيدِ
وشوكةُ قلبى
وسربُ يمام
وحقلٌ سخىٌّ برحمتهِ
وكمانٌ تثاءبَ عند البحيرة

والكون أبيضُ
أبيضُ
أبيضُ
والسحَر الأزليُّ شهيٌّ
وقطر الندى المُتَقطِّعُ
مسترسلٌ
فى جبينى
ولا تــتـنـَفـَّسُــنى
غير ياقوتةٍ
والسماواتُ مربوبةٌ كالحليبِ
ومازلتُ أبحثُ فى كل شيءٍ
عن امرأةٍ، بعْدُ، ما وُجِدَتْ
أو ستُوجَدُ
حتى جُنِنْتُ
وأحببتُ سِحْرَ جنونى
ولم تدَّخِرْنى يداىَ
ولم تنتقم لى عيونى
وأمشى
وأمشى
كأنى أنا
وكأن الطلول تظلُّ طلولا
ووحدى أضيع
فتحسدنى نحلةٌ
جرَّةٌ
غابةٌ
آهِ .. وحدى أضيعُ
فأكسرُ خُـبْـزَ الهَيُولَى
وأصعدُ فى صلوات الهَيُولَى.

قصيدة

لا تطاولنى غيمتى
.. .. .. .. ..
ورأيت ملائكة يحسبون حساب السنينِ
ولم يخطف النجم قلبى
ولكننى صرتُ أبعدَ منى إلىّ.
لم أُرِقْ قطرةً من صبابة روحى
ولم يكسنى شجر الظل أوراقه
بل توغلت فى النهرِ
والريح
والسنواتِ
إلى أن كسرت شراعى
فأصبح لا لى
ولكن عَلَىّ
ليس للورد من حيلةٍ
عَبَقُ الورد أفلت بالرغم منه
ليجرحَ ذاكرتى
والحديقة تمشى إلى سرِّ نسيانها
بينما يعكس الحلم خطوتها
فتهمُّ الصبايا بهذا الفتى
ويهمُّ الفتى بثمار الأناناسِ
طوبى
لهذا الحنان الغَوِىّ.
كلُّ بنتٍ صدى
كلُّ بنتٍ مفاعلتن أو فعولن
أنا متعبٌ بالقصيدة،
بالنورِ،
بالسنديانِ،

٢٠٠٦



بهذا السنونو الذى حطَّ  كاللحن فوق يدىّ
أنا متعبٌ بِرَحَى كلِّ أنثى
ومتعبةٌ هى بى،
تعبُ كلُّ معراجِ روحٍ إلى روحها،
كل معراج جسمٍ إلى جسمه،
والمنازلُ لا تلتقى،

والمرايا سرابٌ،
وعُمْرُ الأمانىّ من زئبقٍ،
والجسورُ إلى لانهايات ليل المجرّة
حَظُّ الشقىِّ المسافرِ
من نهنهاتِ
الشقىّ.



# الشاعر وليد منير
# الرعوى الذى عاش شفافا
# وذهب شفافا

عاش مشتعلا منذ بداياته، حتى اللحظات الأخيرة، ورغم أنه كتب النقد والمقال والمسرح، إلا أنه أخلص للشعر كقرينه الأول والنموذجى والاستثنائى، واختلطت حياته به، هو والشعر وجهان لعملة- أصبحت- نادرة، ورغم أنه تقلد بضع وظائف، لكنها لم تصرفه عن وجهه الآخر، الشعر كان ديدنه، وكان صراعه الأقصى، فأبدع لغة تخصه، بدأ متأثرا بأصوات عديدة، مثل كل الشعراء، لكنه استطاع أن يبدع صوته الخاص، صوته الفريد، الذى لا يشبه آخر، كان يستدرج المتصوفة والفلاسفة والمفكرين والشعراء فى قصيدته، استعاض عنهم بكل ما فى الدنيا، لم يصارع على مكاسب زائلة، فظل شفافا، ورحل شفافا، دون أن يعكر صفو مائدة الشعر، ودون أن يخطف الأضواء من غيره، ولم ينف غيره، ولم يسع إلى إلغاء أحد، ومحو آخرين، كان يؤكد شعريته، يوما بعد الآخر، حتى تجاربه المخفقة، راح لينساها، ويحذفها من دليله الشعرى، مثل ديوانه الأول المسمى "بالرعوى"، رغم أنه لم يتنازل عن وصف نفسه- دوما- بهذه الصفة، راح يطلقها فى حقله الشعرى الذى اتسع لدواوين عشرة، غير ما أسقطه من حساباته ، فقد نشر أشعارا وقصائد كثيرة، ولم يجد لها مكانا فى ديوان، لأنه حرص على أن يكون الديوان ديوانا، وليس مجموعة قصائد، لذلك هربت قصائد كثيرة، وشردت بعيدا عن التصنيف، هذه القصائد الشاردة، تكفى عشرة دواوين أخرى، عدا مخطوطاته التى تركها دون أن تجمع فى ديوان، أو دواوين..

هنا مجموعة قصائد للراحل النبيل والجميل وليد منير.. حرصنا على اختيارها من مخطوطاته التى لم تنشر بعد، وليغفر لنا الراحل هذه الاختيارات.. وسلاما عليه حيا.. وحيا.. وحيا.

شعبان يوسف

# من شعر الومضة

كمال نشأت(*)

١ - إن تبعد عن وطنك:

إن تبعد عن وطنك
لا يبعد عنك
حتى فى خَدَرِ النوم

٢ - الشجرة وأوراقها:

ما من شجره
لم تفقد أوراقا عند هبوب الريح

٣ - بابه السحاب:

الرجل الذى شاركنى السكَن
لا يغلق الأبواب عند الخروج
سألته أجاب:
إنك ابن هذه المدينه
لكل شىء باب
أما أنا فموطنى الحقول
وبابى السحاب..!

٤ - الغربة:

أبيض صبح الحقول
أسود ليل الحقول
لكننى لا أعرف الفصول
ولستُ أدرى ما أشاء
فمنذ أن غادرت دفء وطنى
تشابهت فى ناظرى الأشياء

٥ - يتركونى!

حينما أرقد فى صمت التراب
ثم لا أسْطيع أن أصرخ:
ماذا يفعلون..؟
يتركونى.. كل أحبابى يعودون
وفى الأعين جف الدمع
يستأنفون موكب الحياه
فالموت قد أصبح مثل قهوة الصباح!

(*) شاعر مصرى.



# زَمانُ الأضاليلْ!

عبدالقادر حميدة(*)

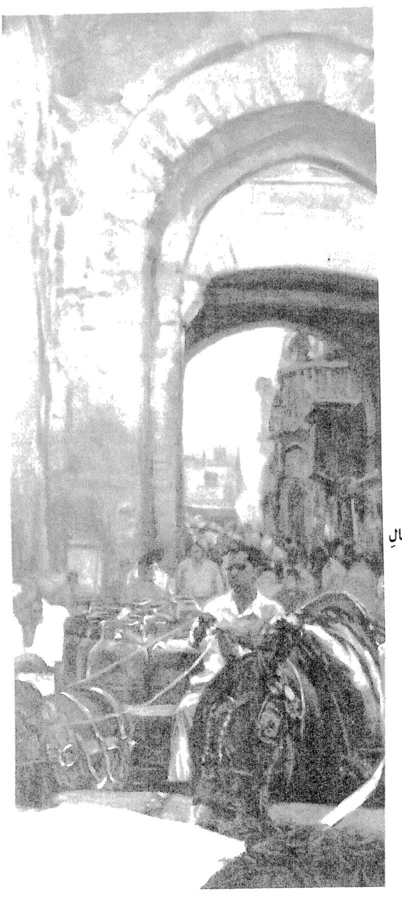
لِمَنْ يُولَدُ الشعْرُ؟!
هذا زمانٌ، تُغَادِرُ فيهِ العصافيرُ أَعْشَاشَهَا فى الصباحِ.. خِمَاصَا
وتَهْجَعُ عِند الغُرُوبِ.. عَطَاشى خصَاصَا.
فلا حبةُ القمْحِ فى الحَقْلِ تصطادُ منقارَهَا
ولا النهرُ تسبحُ فيه المياهُ،
فلا تَرتَوِى حَسْوةً من ظَمَأْ!
ولا قطراتُ الندى فى المساء الكظِيمِ..
تَبُل الصَدَى
ولا العُش، عشب تَيَبس، ثم تَهَندسَ..
لكنْ مجردُ فُوهةٍ من هَوَاءْ
حَشَاهَا بُطُونٌ خَواءْ
ولا سَقْفَ يحمى صغارَ العصافيرِ،
من عاصفاتِ الشتاءْ!!

******

لمنْ يُولَدُ الشعرُ؟!
هذا زمانُ الأضاليل.. تَسْلُبُنَا وَجْهَنَا الآدمى
وتُلبسُنَا وَجْهَهَا المأسوِى
وتَغْتالُ فينا البراءةَ
تَزْرعُ فينا البذاءةَ
تُغْرقُنا فى سَحيقِ الهوانِ
وتَسْتَلنَا خِنْجرًا قَاطعًا،
فى صميمِ الزمانِ،
وروحِ المكانِ،
وظهرِ الصديقِ،
وقلبِ الشقيقِ!
قطيعًا من الحقدِ والغل، نحن اسْتَوينَا،
على جثةِ اليابِسَهْ
تُرَاوِغُنَا لُقَمَةُ العيشِ فى كل حينٍ..
وحِينا شحيحًا تُرَاوِدُنَا المُنَى اليَائِسَهْ!!

لمَنْ يولدُ الشعرُ؟!
هذا زمانٌ تَحَدرَ من قَهْرِ ذاكَ الزمان
الذى زَمْجَرَ العَاصِفَهْ
ووَاعَدَنَا جنةً وَارِفَهْ
وعَبأَنَا كِذْبَةً جارِفَهْ
عَلقْنَا بها كل تلكَ السنينِ العجافِ الخَوَالِى
نُغَازِلُهُ وطنًا قادمًا من خَيَال الخَيالِ
وصُبْحًا وسيمَ الضحَى والوصالِ
بَهِى الخِصَالِ.

(*) شاعر مصرى.



فلما صَحَوْنَا على فَزْعَةِ الهَوْلِ
ذاكَ المساءْ
إذا بالأمانِى مَحْضُ هُرَاءْ
وأُنْشُودَةٌ خَدرَتْنَا طويلاً،
ونحن نُرَاقصُ فى الوَهْمِ،
أَضْغَاثَ ذاكَ الهُراءْ.
وها نحنُ فى آخر الأَمْرِ،
نجهشُ مِلْءَ الحَنَاجِرِ.. بعد الغِنَاءْ
ونلطمُ فى مَوكبٍ، من خُنُوعِ الرجَالِ
وهَتْكِ خُدُورِ العَذَارَى
وشَق صُدُورِ النساءْ!
وكالأغبياءْ:
نقهقه حِينًا..
وكل الأحَايينِ نضحكُ.. كالبُلَهَاءْ!
فنحنُ السبَايَا..
إذا ما وقفْنَا أمامَ المرَايَا..
ونحنُ المَطَايَا،
ونحنُ العبيدُ،
ونحنُ الإمَاءْ!

# يقول الشاعر: هذى المدن كالمنافى

فتحى فرغلى(*)

(١)

نشأ الشاعر وسط صفوف جماعتنا، لكن لم يلبث أن خرج على الصف وقال (يبرّر فعلته) وهو يحاورنا: إنى أَنْشُدُ مدنا ليست من هذى المدنِ، فقلنا: واعجبًا، هذا الخارجُ ما أشبهه بالباحث عن أنثى ليست تتحقق فى أنثى، إنّا مُذ كنّا وَوَعَيْنا، أُسْكِنّا فى هذى المدن إلى أن صارت تسكننا، فلماذا يأتى الآن فيرفضها، أو يرفضنا؟!

(حين تساءلنا، كنا نتوجّس منه ونتشكّكُ فى مَقْصدِه، لا ندرى: أيعيب علينا رؤيتنا ويعيِّرنا بقصور مداركنا، يقصد أن يسخر منا، أم هو لا يقصد إلا أن يزهو ويتيه علينا فخرا ببصيرته، وكأنّا لا ندرك ما يدركه، نحن لنا الظاهِرُ والعارضُ، وهو المتفرّدٌ بالإدراكِ، النفّاذُ إلى الجوهر؟!).

كان علينا- عندئذ- أن نحسم هذا الأمر، فقلنا: يا هذا الخارجِ، لو أنك تملكُ حُجّتَك، وتعرفُ فى هذا التيه محجّتَك، ولو أنك كنت الشاعر حقًّا، لو أنك كنتَ فقل ما شئت!!...

(٢)

الشاعر قال: أنا الشاعرُ، لا تكفينى فى معرفة الموجودات ظواهرُها وعوارِضُها، فَلَروحى تعرف سرَّ المدن كما تعرف سرَّ الأنثى، أنتم ترضون من الأنثى بنساء ممن تلقون (برغم تيقُّنِكُم مِن أنّ الأنثى الأنثى لأعزُّ وأكرمُ من أن نلقاها عَرَضًا) وكذلك ترضون من المدن بِسُكْناها وكأن قد أغناكم سكناكم فى المبنى عن سكناكم للمعنى، هذى المدن معانيها لا تَسكن رُوحى ومبانيها لا تُسْكِنُ رُوعى، هذى مدن لا تأبه بغيابى لا تأبه بحضورى، بل إنى أشعر طول الوقت بأنّى أُسكنت بمدن تجفونى، وأنا لا لوم علىّ إذا ما كنت تكتَّمْتُ شعورى. إذ إنى لو صرّحْتُ به لاجتمع القوم علىّ، وأنتم أَعْرَفُ منى بطواياهم، وبأنْ أكثرهم سينافق، لا يُسْتَبْعَدُ أن ينهض من بينهمو مأفونٌ (ممَّنْ نلقاهم فى هذى الأيام كثيرا) ويكون لِحَظِّى (وأنا أعرف حَظِّى) هو نفس الشخص الذى نَصَّبَهُ الزمن الفاسد حتى يتحدث رسميا بلسان الناسِ، فيُدلى

(*) شاعر مصرى.

لوكالات الأنباء بتصريحات الساعةِ، ويقول: أنا من هذا الموقع أخبركم أن الشاعر قد خرج وشق عصا الطاعةِ، خرج على صف جماعتنا كى يبحث عن مُدن ليست من هذى المدن، وعن أنثى ليست تتحقق فى أنثى، لا تقنعه هذى المدن بسُكناها، لا يلقى الأنثى فى أى امرأة يلقاها!!

(٣)

الشاعر قال: نعم!، أَنْشُدُ مدنًا لا تخبو فى قلبى أنوار معانيها، لا تطربُ روحى- حقَّ الطرب- سوى لمسرَّاتِ مغانيها، أَنْشُدُ مدنا لو ألقاها تبهرنى بمحاسنها، تفتننى بمساويها، أعرفها فى لحظة لقياها وكأنى- من أزلٍ- أسكن فيها. هى مدنٌ ما كنت لأَخْرُجَ إلا كى أَنْشُدَها، ما كنت الشاعر إلا كى أُنْشِدَها وأغنيها، أعرفها أعرفها. وهى بلا ريب تعرفنى تعرفنى وكأنْ قد نُقِشَتْ فى متن كتاب الروح أساميها. لَكَأَنِّى أتمشى بين شوارعها وحواريها، أرتاد مجالسها أتصعلك بين نواديها. هذا هو طيب روائحها هذا هو وقع أغانيها، ولذلك سِيَّانِ لدىَّ إذا كنت سأتمكَّنُ من رؤيتها رَأْىَ العينِ، أو أنِّى لست برائيها، فأنا العاشق لا تَفْتَرُ صَبْوَتُهُ حتى لو لانَتْ شوكته، يقترب الموتُ فلا يجزع إذْ تُحيى النَّفْسَ أمانيها...

لكن لا أعرف لِمَ طال الوقتُ ولَمْ أُدْرِكْ مُدُنى بعد، إلى أن صِرْتُ أخاف ذهاب العمر قُبيْل دَرَاكِ أراضيها. ويُضاعف همِّى أنى لا أعرف أين سألقاها ومتى؟!- بل إنى لا أعرف- والحقَّ أقول لكم- إنْ كنت سألقاها أم لا، وإذا ما كان هناك لقاءٌ، أتُرى سيقدَّرُ لى ذلك فى وقت شبوب الشوقِ، لينطلقَ لسانى- من بعد العىِّ المفروض عليه طويلا- بفتوَّة لغةٍ لا تَهِنُ ولا تخمد فورتها، أم ليس هناك لقاءٌ إلا- كالعادة- من بعد فوات الوقت؟!...

(٤)

الشاعر قال لنا: قد أبدو فى أعينكم فى هيئة من يجحد (فكثيرا ما أفعل ذلك) لكنى لا أنكر- أبدا- ما أشهدُ، من ذا يمكنه أن ينكر ما كل الناس تشاهده؟! هذا ما ليس إليه سبيل إلا بالزور وبالبهتانِ، الحقُ هو أنى لا أنكر ما أشهد لكنى أستنكره، إذ لم يخطر فى بالى أنّ الناس ستصبح يوما فى هذى الحالِ، ومن كان يُصدِّقُ أن المدن المولودة من ماء الدهر سيأتيها يومٌ تُقْفِرُ فيه أرواح بنيها؟!

هذى المدن عرفناها- منذ صبانا وصباها- تشدو بأهازيج الماءِ، وأما الآن فهيهات المدن وهيهات الماءُ!...

قلنا للشاعر: يا هذا، ماذا تستنكر أو تنكرُ، ها هى ذى المدن وها هو ذا الماء!!

قال الشاعر: ما هذى بالمدن ولا هذا بالماءْ.

لكنكمو تنخدعون بما تبدى الأسماءْ...

أنتم من أسمى هذى مدنًا بمجرد رؤيتها تلبس زى المدن، ولم تنتبهوا لحقيقتها، إذ إنَّ بداوتها ما زالت تسكنها، وجهالَتُها الأولى لم تتركها، رغم دعاوى ساستها وشعارات المسئولين بها (كل شعاراتهمو جوفاء) وهذى المدن وحوش شيمتها القسوة، لم تفلح فى أن تنفى ذلك عنها الإعلاناتُ المدفوعة والأبواقُ المجانيَّةُ. هذى الزاعقة بلا كلل فى الأسماع صباح مساء...

لا الإعلاناتُ ولا الأبواقُ يُصدِّقُها أحدٌ. فالمدن تُمَنِّى برغيد العيش وتُوعد بالنَّعماءِ. ولكنْ ساكنها يكتشف الكذبة حين يرى ماذا هى- حقًّا- تفعله، أَلْجَمت الفَمَ وقيَّدتِ الخطو، تُحَرِّفُ كَلِمَ الحُلم إلى أنْ ضَيَّقت الصدر، وفى ذات الوقت تَمُنُّ عليه بلا خجل- وتُؤَكِّدُ ذلك يوميا فى نشرات الأخبارِ- بأنَّ تحركَهُ مرهونٌ بفضاءٍ تمنحه، وبأنّ تنفسهُ هبةٌ من جود نسائمها، وخطاه- من المهد إلى اللحد-



بلا حولٍ منه. فمسعاه ومحياهُ من فضل تكرُّمِها، هو ليس سوى أحد المحتاجين لفضل تكرمها، فهو الحائج دوما وهى المالكة لكل الحاجاتِ، المنشئةُ لكل الأحوال. فكل الأحوال صنائعها...

تخبره الأبواق بأنّ المدن المشهودة هى نفس المدن الفاضلة. وهذى يتمناها الناس جميعا فى كل الأزمانِ، ومن مبتدأ الوعى بأحوال الإنسانِ، وإنْ كان هنالك من يتمنى مدنا أخرى، فهو المُتجنِّى والباغى شرًّا، وعليه- عندئذ- أن يتمنى ما يتمنى سرا لا جهرا، حتى لا تحرمه هذى المدن عطاياها...

قال الشاعر: صدَّعْتم رأسى بحديث عطاياها، هو ذا ما لا تفتأ أبواق المدن تردده، ولأنّ الأبواق مجرد أفواهٍ لا آذانَ لها، فهى تصيح ولا تسمع، تُرسلُ لا تستقبل. لم تسنحْ لى الفرصة أن أسألها ماذا تقصدُ بعطاياها؟ ما جرؤ على أن يسألها أحدٌ ماذا تعطى؟ هذا إن كانت تعطى، وإذا ما كان هناك عطاءٌ فلمن؟! هى تعلن أنّ الناس سواسيةٌ، لكن لا أحدَ يُصَدِّقُها (مادامت جعجعة شعارات المسئولين بلا طحنٍ). بل إنا لم نعرف- فى يوم ما- عَمَّنْ منعت ولِمَنْ منحت. هذى المظهرةُ لأشياءٍ والمُبطنةُ لأخرى، هى تعلن أن العدل شريعتُها، وبذات الوقت تروغ عن العدلِ، فننكفئُ على أنفسنا نتساءل: لِمَ هذى المدن تجور علينا؟ ولماذا لا تعدلُ فى المنح وفى المنع لكى نأمن فيها؟ لن يأمن فيها أحد ما دامت فى هذى الحالِ. فليس هنالك مَنْ يَظْفَرُ منها -إذ يظفرُ- إلا بالوهمِ، هو الوهم وإن كانت تتطاول فى البنيانِ، ونحن نراها تنشغل بتعظيم هياكلها، فتُراكمُ ما شاء لها من قارٍ وحجارٍ، والأبواقُ تنمِّقُها- لتسوِّقَها- لكنْ، ما كان الأمر لينطلِيَ على أحدٍ، فالناس- جميعًا- باتت موقنةً أنّ المدن المشهودةَ تتمسَّح فى المدن المنشودةِ، لا تُفْلِحُ فى أن تصبح منها...

قال الشاعرُ: هذا هو حال المدنِ المشهودةِ: تتسمى زورا بالمدنِ وليست منها، وكذلك حال الماءِ، المُتَسَمِّى بالماءِ ولكنْ لا المرءُ بِرَيَّانٍ منهُ ولا القوم رِواء...

قلنا للشاعر: ألهذا صرنا فى هذى الأيام قعودا (سيَّان إذا كنا ممن قعد طواعيةً أو أنّا كنا أُقعدنا) نتحسَّر وسط مبانيها لذهاب معانيها (آنّا بعوادى الدهر وآنّا بفساد بنيها) لا نملك أن ندفع عنها هُلْكًا يُرديها، لا نقدر أن نتكاتف لنقيها، حتى انهزمت وأضاعت سِرًّا أودعه الدهر لدى النهرِ، فقال الشاعرُ: والنهر- كذلك- ضيَّع سرَّ الماءِ، وأصبح أمرا مألوفا أن تظمأ هذى المدن وتُظمئَ أهليها. وكأنْ هذى المسكونةُ بتعطشهم ما كانت بنت النهر، ولا كان النهر ابن الدهرِ، فقولوا لى. مَنْ كذب على مَن؟! ويَقِينًا لم يكذبْ هذا النهر عليها. ما كان الكذب بطبعٍ فيه ولو فى زمن التطبيع. النهر هو النهر المتدفق من أزلٍ يتعهد نَبْتَتَها بالسُّقْيا مذ تَنْبُتُ. وكذلك ما كان ليسقيها من ماءٍ لا يرويها. فهى الكاذبة- إذن- لم تتركْ هذا المسلكَ حتى قد خَفِيَ الحقُّ لكثرة ما أُلْبِسَ ثوب الباطلِ، ولأن الناس- خصوصا فى هذى الأيام- على عجل من أمرهمو، ما عادوا يهتمون، فقَنَعُوا بالإسم (الوَسْمِ) عن المُسْمَى وهو الأسمى، قنعوا بالعارضِ، وهو الموقوتُ الزائل، دون الجوهرِ، هم أهل المدنِ الكاذبةِ علينا، هى لم تشرب حقَّ الشّرْبِ من النهر ابن الدهرِ، ولو كانت قد رويت من ماء النهر ابن الدهرِ، لما صارت تذوى فيها- من دون الأشجار جميعا- أشجارُ العشقِ، وأشجار العشق ملاذُ الشاعر وحِمى الروحِ. وإنَّا لنراها الآن جذوعا خاوية، مهما يترامى النيل حواليها، لا يُحييها!

# مشـى

البهاء حسين(*)

غريب أمر جسدى
يماطل المسرات وينتظرها
فى شرفة

غريب أمرى
أتعلق بامرأة تغسل كل يوم
أو أخرى تمشى بعكاز
أكثر من أى شىء

أراقب الزحمة
نمو البرص فى الوجوه
أراقب بولاق
بشغف أقل

ليس من السهل أن تفهم ساقا

الساق العاجزة، الأكثر وحدة من أرملة
هى التى تفتقدها الشوارع

شىء يندثر من الشوارع كلما كفت ساق عن
الحركة
لذلك تبدو شهيدة
كالنوافذ المغلقة التى يغطيها التراب

أن نمشى بلا هدف
هذا ما يجعل الشوارع معتدة بنفسها

كل ما أريده، كما فى الماضى، أن أمشى دون توقف
لا شىء يشغلنى، حتى المستقبل

ما عسى أن يحدث
حبيباتى فى الذاكرة
والآن أقص جسدى على امرأتين
ومازلت قادرا على التدخين
ما من مجاملة أنتظرها من المستقبل
غير قدمين

سأظل أراقب جارتى
تنشر الغسيل أو تنظف السيراميك

(*) شاعر مصرى.

وبكامل قامتها القصيرة
تنده على الباعة
أراقب الطريقة التلقائية التى تتبرم بها الحبال
قد أفهم حبل الغسيل حين يتوقف مصيره
على فتلة

الحبال تحب ملابس الأطفال
تعتقد أنها أطفال، دباديب مغسولة تتأرجح
تحب الحبال أن نمسح عنها التراب
تنتشى بالماء
بقمصان أم مريم
التى وهبت نفسها للشرفة
لمناورات شباكى، لصوتى

جميل أن يصبح الصوت فخا منصوبا فى الهواء
إذ تخرج حين تسمعنى أسأل البقال من الطابق
الرابع
عن أشياء لا يبيعها
طالما اختلقت المبررات
دخنت آلاف السجائر
كنت أنفخ الدخان فى اتجاهها بقوة
كمن ينفخ أعضاءه
أردت أن أحط عليها
لكن صوتى لم يعد قادرا على استدراجها
لمن أدخن

وفى الصباح المبكر
والجيران ما زالوا نائمين
تكون عارية الذراعين، أشبه بامرأة وحيدة
نتبادل النظرات
ليس بأكثر من هذا الوضع الصامت تقولنا الشرفة
ثم تجسّ الغسيل كأنها تصحى أطفالها من النوم

مستعرضة أردافها فى ضوء الشمس
قبل أن تدخل
هكذا ظللت سبع سنوات أقيس الزمن بحبال
الغسيل
أتنهد
وأغلق الشباك

سأدخن الليلة علبة كاملة، أمام فيلم أجنبى
لأرى كيف يتلصص ممثل على جارة
فى الشرفة المقابلة
على بياضها كله
سأترك الأجساد المترددة
تتشابك على الشاشة

سأفكر فى الكرسى المتحرك
فى الذات الصامتة التى لا تحب المطبات ولا
صعود السلم
سأفكر فى صديقة تمشى بعكاز
أما الحبال السلك
فأتركها متقوسة

كبر عكاز صديقتى معها
لابد أنهما فى العقد السادس الآن
مقيمان بجوار بعضهما فى الذكريات منذ
الطفولة
لا يجرؤ أحدهما بمفرده على المشى
أو التذمر أو اجترار الحنين

انشرينى يا أم مريم
انفضى انتظارى الذى لا يحركه الهواء ولا عودة
الزوجة
علقى مستقبلى جنب قميصك الأحمر

أو دعيه يسقط كأنه مشبك

ينكمش المستقبل بتكرار الغسيل
ينسل
يتساقط قطرة قطرة يا أم مريم
ويبلل الأرض

كيف حال أطفالك
حبالك السبعة التى لن يكون بوسعى ربطها إذا
هزمها الصدأ
لن أكون قادرا على التقاطها، أو التقاط صديقتى
إذا سقطت أمامى فجأة فى الشارع
سأكون مشغولا بأقدامى
أدربها مقدما على افتقاد المشى
أقنعها أنه يرهق الجسد
يجعله عرضة لأحلام اليقظة
للعرق

وأنت
كيف حال عكازك البنفسجى
لماذا تحبين القطط والبحر والموسيقى إلى هذه
الدرجة؟

قد يحدث، وأنت مستغرقة فى الماء أو
الموسيقى
حين تتعرين من جسدك
أن يكون لك بيت فيه زوج وأطفال وأسرة
أن تنبت لك ساق جديدة
تتجول عنك فى الشوارع
فى الطفولة
تتحدث إليك من بعيد
عبر المشاوير التى لم تقطعيها

تعدو
تلبس كعبا عاليا
تمشى بلا عكاز
أو خجل

قد يحدث أن نعرف خطة الله بشأن سيقاننا

كم أنا محرج ممن يتألمون أكثر منى، لا أحب
رؤيتهم
حبلا كان أو ساقا أو شارعا ضيقا لا يتسع لصرخة
أو وجها تفشى فيه الزمن

وقد لا يحدث
المؤكد أن العكاز لديه أحزانه
فهو ليس بساق معوقة حتى
والقطط هى الأخرى
لكن أحدا لم يدلها على طريقة تموء بها الحزن
فقط تتمسح فى سيقاننا
دون تفرقة بين عكاز وساق
تلحس فى هدوء ما يعلق بهما من فضول

ساقك، فى الحقيقة، قطة كفت عن المواء

سأنشغل بصديقتى هذه
سأعيرها ساقىّ
بحجة أننى مشيت بهما كثيرا فى الماضى
سأكون قطة
عكازا قديما
شارعا تمشى فيه حافية بدون حذائها الطبى
على أن تكون لها شرفة
تطل منها علىّ
تمنع عنى أكياس القمامة، المارة

جزية الألم
ولا بأس من لافتة تحمل اسمى
وجرة فخار تفيض بالماء، فأنا لا أطيق العطش
وبضع شجرات على الجانبين

أريد أن أدلك ساقك
غير أنك نائمة

مشت عنك سنواتك
مشى حظك العاثر

سأدلك عكازك المعدنى
قد يحدث أن أكف أنا أيضا عن المشى
قد يحدث.



# ثلاث قصائد

عبد المجيد محمد طه(*)

## إخــفاق

هكذا يخفق فى الحـــــ
ــــب الذى يعشـــقُ حـقًّا

يا إلهى رحمــــةً بالــــــ
ــعاشق الصادق رفــــقَا

إنــه يلقــــــاك فى «ليلا
ةُ» إحساســـــــا وذوقا

أعطه القــوةَ والهمــــــ
ــةَ والإيــــــــمان رزقا

أعطــه الصبــر علــى كأ
سِ الهـوى أيَّانَ يُسقَى

## تمثـــــال

هذا العجوزُ الذى امتدتْ عـــجيزتُهُ
إلى الوراء وصـــــار القوسُ مرْآهُ

وواترتْهُ العــصا من قاب عــمَّته
إلى الحــذاءِ وَفيها حار كـفَّاهُ

وسهمُـــهُ مال عن قوس وعن وترٍ
وغاب عنها كئـيبا فى عـجاناهُ

وريشتا السهم مثل السهم أصبحتا
قد جفَّتاَ.. فزمانُ الحـــــب ينعاهُ

فـلا حــراكٌ ولا ســمعٌ ولا بصرٌ
قد صار تِـمثالَ إنسانٍ فقدناهُ

(*) شاعر مصرى (طما-سوهاج).

## بــوح

ويح نفســى مــن همـوم
لم أبـــحْ ـ بعد ـ بها

عشــت أحـراش ذاتى
وانطـــوت فى غابها

هربـــت فى غفلــة منـــ
ــى إلى سردابِـــها

شــذراتٌ من قصيـــــد
أُفردتْ فى بـــــابها

شذرات من أمـــــانٍ
كنـــت من طُلابها

شــذرات من صـــــلاة
تُهـــتُ فى محرابها

وســــــويعاتٌ لقاء
كنتُ من خُيَّـــابها

صُنتها خوفـا عـــليها
وعلى أتـــــرابها

ككنوزٍ غاليـــــــات
خِفتُ من نُهّـــابها

خفـــت منهــا يا رفيقى
ربـــــما من عابها

وانطـــوى الجرحُ عليها
وعـــــلى أوصابها

جمـــراتٌ .. ورماد الـــ
ـــعمر من حُـجابها

وخفـوتُ العزم دهـــرا
زاد من تَـــــلهابها

هى لن تخـــبو ولن تهـــ
ـــدأ فى أصـــــلابها

ســوف لا أفصـحُ عنـــها
لا .. ولا أســـبابها

إنما أحـــــــيا بها
وغـــــداً أمضى بها



# غير طبيعى

محمد البديوى(*)

فى الليل .. يصلى
ليس على أحدٍ
يركع .. يسجد
يتعرى أحيانا
ويخالف سنته اليوميه
ويصافح فاتنة تجلس فى عينيه
يكبِّـر ..
........
أو يقف على حجر فى الشارع
يطلع سور الجيران .. يصلى
يقطع ضحكته فجأه
ويخاف من الموتى
حين يراهم فى ساعات الروقان النادر
ويكلم صورته فى المرآة ..
........

ينوِّر مثل المصباح
يؤذن فى السابعة صباحا
ويهدد إخوته بالعفريت
ويقلب فنجان القهوة للشعراء
ويكذب ..
حين يقول الصدق
ولا يتعرى إلا فى الشارع
يمسك بالمقلوب الهاتف
ويلوك الصحف اليوميه
ويرى من خلف يديه
ويقسم أن الله هناك ..
ويمنح فى بعض الوقت ويمنع
يمشى بالمقلوب على الرأس
وينفخ فى آذان الناس بمن يسرق فى الليل
بيوت الله
وأجساد الموتى ..

(*) شاعر مصرى.

# لو أنى

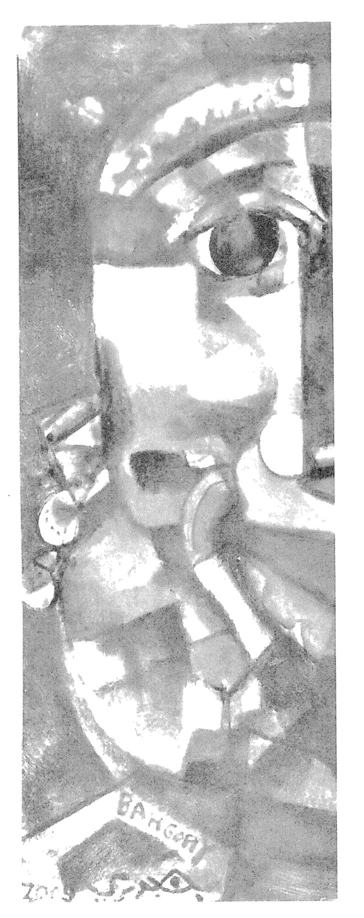
عمر حاذق(*)

(أنا ابنُ مَنْ بعضُهُ يفوقُ أبا الـ
باحثِ والنَّجْـلُ بعضُ مَنْ نَجَلَهْ
وسامعٍ رُعْـتُـهُ بقـافـيـةٍ
يَـحـارُ فـيها المُـنَـقِّحُ القُوَلَهْ
وربما أشْـهِد الـطعام معى
من لا يساوى الخبـز الذى أكلهْ)

"المتنبى"

لو أنى كنت المتنبى...
مغوارًا،
جبارًا،
قـُوَلَهْ
ابنَ كرامٍ
ساداتٍ نُجُبٍ،
والنَّجْـلُ الفارسُ بعضٌ مِمَّنْ نَجَـلَهْ...
لو أنى أُطْـلِـقُ موكبَ شِعْرى
يختالُ على الدنيا
ويُـرَقِّـصُ فى قلب لياليها شُعَلَهْ...
ثمَّ أنامُ هنيئًا
كى يسهرَ حولَ موائدهِ
الشعراءُ الأفَّاكونَ السَّـفِلَهْ،
يختصمونَ على خبزِ شوارده:
ذلك خاطَفَهُ،
هذا أكَلهْ
لو أنى ذاكَ المتنبى
ما كانت آههُ بؤسى
إذ تحضِنُ نظرةَ عينى راعشةً وَجِلَهْ
ما كانت أبدًا لِـتُـفَجِّر فى قلبِكِ
نهرَ حنانٍ ووَلَهْ؛
فأنادى أنِّى مسَّـنِـى الضُّرُّ:

(*) شاعر مصرى (الإسكندرية).




إلهى آتِ الغارقَ فى اللجّةِ زورقَهُ
والتائهَ فى قَفرٍ سُـبُلَهْ

يشربنى النهرُ ..
يطيّرنى للورد فراشاتٍ
يملؤنى للحملان ضروعًا
يفرشنى للأرنب عشبًا؛
والنهر يقهقه مازال،
يموّج فى وجه الدنيا قُـبَلَهْ
الشمس هنا قرصٌ من ليمون فواحٍ
والريح صَبًا مشتعلهْ
تتراسل بين الأزهار الولهى بلقاحٍ محمومٍ....
لا تثريبَ على العشاق اليومَ
ولا عَذَلَهْ،
الحب هنا مملكة سكرى
والأعلام ملونة بالشهواتِ...
أنا فى موكبنا النهرى ألحن عينيكِ
نشيدًا وطنيًا
وأغنيه لأمتهِ
وأحيّى دُوَلَهْ

# تشكيل

عبير حسين إبراهيم(*)

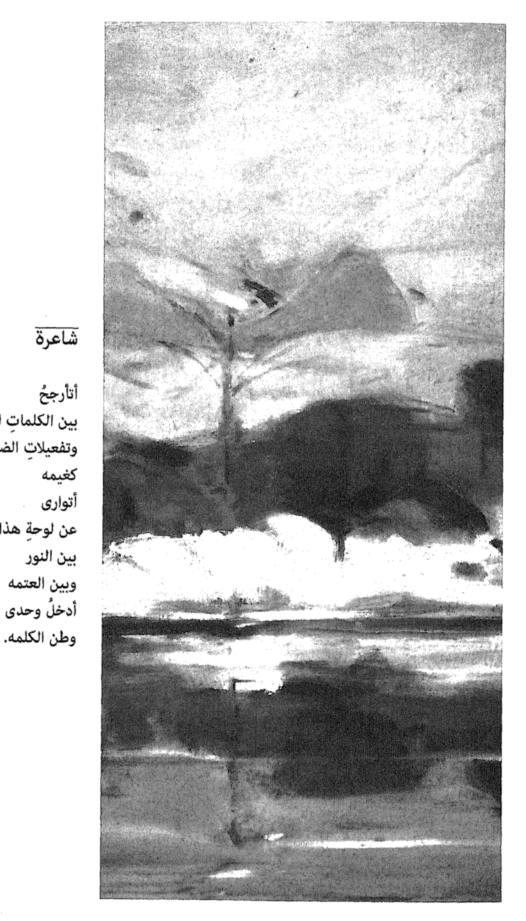
## ليل

قمرٌ من زبدٍ
ينثرُ من شرفاتٍ عابرةٍ
ظلا أبيضَ
يتحدثُ لغة العشبِ
يحاكى صوتَ السحبِ
وثرثرة الشعراء
قمرٌ من زبدٍ
يتقلَّبُ فى أسماءِ الفضه
يتكسَّرُ حينا
يصبحُ مِرآة
فى بهوِ القصرِ الملكىِّ للوركا
أو وطنا ورقيًّا
فى ذاكرةِ الطفلِ الفارِّ
من الكهفِ الباريسىِّ المظلم رامبو
أو حرفا يتسكَّعُ
فى اسْمى
.....

## نهار

شمسٌ زرقاء
وقطيعُ سحابٍ رملىٌّ
يوغلُ فى بحرِ اللغةِ الغارق فى ورقى
سأعيدُ إذنْ
للظلِّ المغلق هيئته
ولكتبِ الضوءِ فهارسَ من يقظه
وأنا أتمدَّدُ
فوق مجازِ الضوءِ
لأرصدَ
من أعلى نافذةٍ فى بيتى
شمسا زرقاء
تتوسَّط ما بينى
وقصيدى
........

(*) شاعرة مصرية.



## شاعرة

أتأرجحُ
بين الكلماتِ الظلِّ
وتفعيلاتِ الضوءِ
كغيمه
أتوارى
عن لوحةِ هذا الأفق الصاخب
بين النور
وبين العتمه
أدخلُ وحدى
وطن الكلمه.

# مُهايَأة

محمد فريد أبو سعدة(*)

١

ما الوقتُ
أو
ما الموتْ

صنوانِ أم ضدانِ
أم فرسانِ يستبقانِ
تخرجُ من غبارهما
المدائنُ
برهة و تموتْ

◆ ◆ ◆

إنه الثلث الأول من الليل، والثلث الأول من جبل موسى،
مرّ بى جمّال وأنا ألهث وطلب منى الركوب،
ارتفع بى الجمل،
وكنت أرى الهاوية عن يمينى حينا، وعن شمالى حينا، فأغمضت عينى، ثم زايلنى الخوف فقلت أرى، وجدت فوقى هواء وتحتى هواء، وعن يمينى وعن شمالى هواء، والجمل يصعد بى.

ورأيت أصحابى وأنا طائر، فصحت بهم لكن أحدا لم يسمعنى أو يرنى.
أنزلنى الرجل أمام كهف وصرف الجمل.
قلت: من أنت؟
: أنا عزرائيل.
قلت: أهو الوقت؟
: لا، لكن السماوات تلهج باسمك،
فتساءلت كيف
سأقبض روحا كهذه
وجئت لأراك.
قلت: أنا أيضا أخاف الموت
هل تمنحنى التجربة
تميتنى ثم تعيدنى
فأعرف ما سأقدم عليه؟
: أستأذنُ ربى.
ثم غاب برهة وعاد.
: تهيّأ.
قلت: كيف؟
: بالصيام ، أربعة عشر يوما،
لا تشرب فيها إلا الماء.

(*) شاعر مصرى.

ثم صعد واختفى .

٢

الوقتُ يلهو مثل طفل
ناصبا جسدى المؤقت لاصطياد العابرينْ

جسدى هنا فخٌ
لروح سوف تعبرُ كالطريدةْ

♦ ♦ ♦

فى اليوم الأول
أخذت قربتى ودخلت الكهف
فى اليوم الثالث
سقطت مجهدا يطوّحنى الدوار.

وارد

كنتُ أجلسُ على باب كهفى عندما هبط أمامى،
هكذا فاجأنى فى الجبل بين قلبى والناس،
كان ظلى يمتدّ وهو واقفٌ لا ظلَّ له، وعندما
اصطحبنى لم يكن لقدميه على الرمل أثر.
: لقد قطعنا شوطا كبيرا معا فى حيوات أخرى،
هل تذكر؟ قلت: لا.

٣

أبدو
كأنى خيمةٌ
يأوى إليها عاشقان

♦ ♦ ♦

وارد

بدا جميلا، له جسدٌ رشيقٌ وأجنحةٌ كبيرة

فلما رأوه معى وكلّموه
أجابهم بلغة غير معروفة
وشاع خبرُ الملاك
قيل إنه ملاكٌ من لحم ودم
وإنه جاء ليهب الأرضَ سلالةً من الحكماء
قالوا إنه من المغضوب عليهم
يعرفُ أخبارَ السماء
ويظهر فى الوقت الواحد هنا
وهناك
وشاع خبرُ الملاك.

٤

الوقتُ يرشقُ فىّ شوكَتَهُ
وكنتُ ممدّدا فى القيظِ
أرقبُ نمنمات الظل وهى تحوكُ بُردَتَها على

مرتْ دلائلُهُ
فقلتُ إذن يجىءْ

♦ ♦ ♦

ظلّ يأتينى فلا يراهُ سواي
ونتحدثُ بين الناس فلا يسمعنا أحد.

٥

هل أنتَ ظلٌ جالسٌ
فى الظلِّ
قمتُ إليكَ متكئا على شكوايَ
أبحثُ فى الجهات
فما وجدتُ سوايَ
أندهُ



ما سمعتُ سوايْ

◆ ◆ ◆

في اليوم الخامس
رحتُ أسقطَ في الغيبوبة
ثم أنتبهُ على ذاكرتي وهي تخرج مني كالدخان.

قلتُ : متى التقينا أول مرة؟
: التقينا بعد الطوفان .
كنتَ المهدي بن النور بن الخضر وأمك
الهاء
أما تذكر؟
قلتُ : لا .
: التقت الهاء الخضر في الظلمة عند العين
طاردته حتى أوقعت به
وعاشا حتى قطّعهُ الحوتُ وهي تنظر
لكن أعضاءَه تجمّعت مرّة أخرى وقام وهو
يضحك

ثم إنه ذات صباح قال لها دلّيني في الماء
فدلّته
لكنه لم يطلع!
كانت حبلى، وكانت موقنةً من طلوعه
فسنّت القانون.

وارد

ألا أحبل وألد سوى ذكرين توأمين
واحدٌ تظهر بين كتفيه نبتةٌ ناتئةٌ
هو من يصبح زوجا لي
أما الآخر فيكون له تجويف بقدرها
ويرحل بجثة أبيه إلى الزمن

٦

أسمعتُ
أم أنّي
كأنّي
: ستحلُّ آيتُهُ عليكَ
فإنه يأتي المكابدَ
لا المكايدْ

◆ ◆ ◆

في اليوم السابع
أحسستُ كأن ريحا عنيفةً ترجُّ رأسي
وأن عقلي يحترق.

قلتُ : ثم ماذا؟
: ثم دخَلَتْ على أخيك وقالت :
أي بنيْ،
دعني أتحسّسْ ساعديك
دعني أتحسسْ فخذيك المكتنزتين ككفلي
فرس،
وأرَ الشعر النابت في صدرك كإبر الشوك.
ضفّرتُ إكليل العرس مذ تحركتَ في بطني
وها أنا ذا خضّبتُ بالحناء يديّ،
ونقشتُ على فخذيّ أسماءَ أبنائنا الآتين

وارد

في الليل
راحت تطوفُ حول العين تسعا وهي تصيحُ
: قم أيها النائمُ تحت الماء
إنك تسمعُ وترى

٧

يأتون مثل تجعُّد فى الظلْ
يأتون كالشرر المباغتِ
إذ تطيرُ حجارةٌ وتشجُّ جبهَتَها وتصرخُ
حرِّرونى
: من أنتَ أو ما أنتْ
: أنا رسولُ الخضرْ
هل بلَّغتْ!

◆ ◆ ◆

قلتُ : ثم ماذا؟
: صنع المهدى التابوت
ووضع فيه صندوق العهد ثم أبحرَ باتجاه
اليابسة،
غير أن السماء قرقعت فجأة، ورأى وجهه فى
الماء فأذهله أن التجاعيد تزحفُ على جلده، وأن
شعره يبيضُّ وهو ينظر.

٨

سيمرُّ محمولا
فلا تدنُ
إلى أن يُومِئَ الشيخُ
اقتربْ

◆ ◆ ◆

فى اليوم التاسع
أصبح جسدى ضامرا كالحبل
فإذا نهضتُ
رأيت أثرى على الرمل
كأثر خفِّ البعير.

وارد

ظلّ الدخان مخامرا للطفو، ماءٌ آسنٌ تحتى، وماءٌ
رائقٌ فوقى، وكهلٌ أخضر اللحية يومئُ لى
فلما رحتُ أخرجَ من جراب بيننا مدنا
وقال: ادخل.
دخلتُ ولم يكن إلاى، قلتْ
: مستوحشٌ قلبى فهيئْ من بلادى من يصافينى
فقال: انظر
كانت بلادى مثل أرملةٍ، وغيمُ الصبح طفلٌ آخذٌ
بأعنة الخيل
المرقّط فى اتجاه الماء، يلقى نظرة الأسيان
أسفَلَهُ ويمضى.
صحتُ: هل هذا صباحُ الموت!
قال: المهل. لا تعجل
هذى بلادٌ لا تموتُ
ولا تغاثْ

قلتُ : ثم ماذا؟
: وجد القارب تلهو به الريحُ
وتصعدُ به إلى السماء
غشى ثم أفاق فلم يجد البحر
وجد نفسه فى بريّة ليس فيها أحد
وسرعان ما وجد "النور" نضرا
كشابٍّ مات فى التو
فتعجَّب من حالهِ وحال أبيه
وبينما يضعهُ فى التابوت
هاجمته سحابة من الصقور.

٩

غَيمٌ يفكُّ قميصَهُ
ويحرِّرُ الثديين
يُمطرُ فى إناءٍ واحدٍ



لبنا و دمْ

أهى الإشارةُ
والدليلْ!

◆◆◆

فى اليوم الحادى عشر
أصبحتْ عيناى تبرقان
كما يبرقُ الماءُ فى البئر العميقة.

قلتُ : ثم ماذا؟
: قدّه الظمأ حتى رأى مدنا تبتعد كلما جدَّ فى السير إليها
ثم انشقت الأرضُ عن رجل تقدّم منه وفى يده نبتةٌ صغيرةٌ
تكبرُ كلما تقدم
حتى أصبحتْ شجرةً
وهما يتحدثان
أخذ الرجلُ من ثمر الشجرة ونطره فصارت شجرا يعلو
كل شجر بثمر مختلف وظل وريف
فلما شبع وارتوى قال:
فأنا أضربُ فى الجهات
بحثا عن المقبرة ولا دليل
قال: تتبعك أينما ذهبت.

راح يضرب فى التيه
وكلما جاع قطف من الشجر الذى يتبعه حتى سقط فى النوم
ورأى حياته تمر أمامه كقطيع خائف من الماعز
تحطم صندوق الوصية
وراحت الأوراق تتطاير وهو يخطفها من الهواء
إلا ورقة ظلّت تمضى أمامه وكأن شخصا غير منظور
يحملها ويعدو
وما إن اقترب منها حتى اشتعلت فجأة
وتركت رمادها فى يديه!
فلما عاد رأى سحابة من النمل تحملُ نتفا من "النور"
وتمضى باتجاه كهف لا يمر منه أحد
فتعجب من الموت الذى يمضى فى رجليه!

١٠

بتُّ لا أعرفُ نفسى
فكأنّى كلُّ ذاتٍ
وكأنّى لا أحدٌ !

◆◆◆

فى اليوم الثالث عشر
ذبل جلدُ رأسى وتشقّقَ كما تتشقق القرعةُ المفصولةُ عن فرعها، وكنتُ إذا مددتُ يدى لألمس بطنى
وجدتنى ألمسُ فقرات ظهرى.

وارد

فى الظلام الحالك بزغت الشمسُ فوق الجبل
فلما ارتقيته لم أجد شمسا
وجدتُ رجلا وجهه مضىءٌ وبردته خضراء
قلتُ : من أنت؟
: أنا هُوْ.
فقصصتُ عليه حكايتى ثم سألته عن الورقةِ
: هى علمُ من سبقوك
قلت: ولماذا تمتنعُ علىّ؟

: لأنك فى سحابة النسيان
جاهدْ تشاهد.

: هل تذكَّرت؟
قلتُ: يردُ على الواردُ فأرى بقعا غريبةً من حياتى
ثم برق حولنا نورٌ من السماء فسقطتُ
وسمعتُ صوتا هائلا يقول
: لماذا نسيتنى؟
كان الصوتُ صوتى فنهضت وأنا أتلفَّتُ
وصرت وأنا مفتوح العينين
لا أبصرُ أحدا!

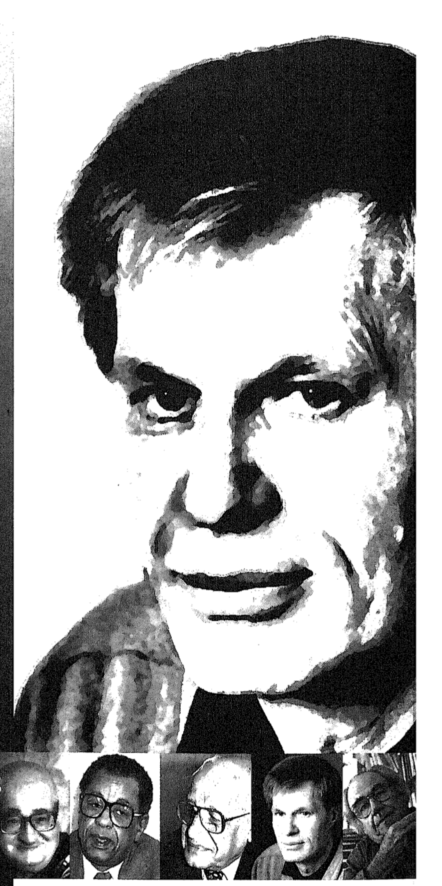
نظر إلى الملاك وقال
: أبدالُ الخضر كثيرون،
ثم وضع شبيها بى
وأخذنى ومضى!

## فص

لما وقع الطوفان
وهبطوا الأرض سالمين
أمر نوح بنيه أن يذهبوا بجثة آدم
ويدفنوه حيث أوصى
لكنهم هابوا المسير
قال: إن آدم دعا لمن يدفنه بطول العمر
لكنهم خافوا
وظلّ جسده عندهم
حتى جاء الخضر
فتولى دفنه
ونال بركته.

# قصة

لوكليزيو
محمد جبريل
مصطفى نصر
رجب سعد السيد
محمد الشاذلى
محمد الطحاوى
فتحى سعد



# باوانا

لوكليزيو

ترجمـة: حسين عيـد

نعرض فيما يلى ترجمة قصة "باوانا: Pawana"، للكاتب الفرنسى ج.م.لوكليزيو، الحائز على جائزة نوبل ٢٠٠٨، والتى يعنى عنوانها الأصلى "الحوت" بلغة هنود الولايات المتحدة الأمريكية الدارجة، وتتجلى بين طيّاتها لمحات من عالمه الفنى الخصب، حين يكشف فيها عن محبّ كبير للبشر عامة، بغض النظر عن اللون، أو الجنس، أو اللغة، أو العقيدة، كما يكشف أيضا عن حبّه لعالم الحيوان، حين يأسى أبطاله لما يحدث لها من كوارث!

تعتبر القصة، فى جانب منها، رحلة مغامرة، قادها قبطان يدعى "شارلس ملفيل سكامون" (فى إشارة واضحة إلى رواية هيرمان ملفيل البديعة "موبى ديك")، بحثا عن ممرّ سرى يقود إلى بحيرة على امتداد شاطئ كاليفورنيا، تلجأ الحيتان إلى مياهها الدافئة، حيث تضع الإناث صغارها، ويركن العجائز إلى الموت فى صمت. كان يحرّكه حدس مغامر، لذلك لم يخبر البحارة بوجهته الحقيقية، وإن ظلّ يصدر أوامره بالاستمرار فى التوجه جنوبا، لكنهم عرفوا بنواياه، بعد أن سمعها أحد البحارة صدفة، وأخبرهم بها، فراحوا يتناقلونها فيما بينهم حالمين بالثروة المنتظرة. وعندما وقعت الواقعة، اندفع الجميع إلى أتونها مجذوبين برائحة الدم، بينما ظل فتى مصاحب لهم وحيدا فى موقفه الرافض لما يجرى، وراحت نظراته تؤرق القبطان، وتطارده أنّى ذهب، فظل معذبا حتى النهاية، وهو يحمل ذنبه على كاهله كصليب ينوء به ظهره، لا يستطيع منه فكاكا رغم الندم!

كما نتابع فيها حكاية ذلك الفتى، الذى عشق البحر، وحلم بصيد الحيتان، وهو طفل صغير، وحين كبر حاول أن يحقق حلمه، فالتحق بسفينة صيد، وحين ظهرت الحيتان، ووقعت الواقعة، ورأى المجزرة، هاله ما رأى، ولم يصدق أنّ تلك الأفعال يمكن أن يرتكبها بشر!

ومن ناحية أخرى تسرد القصة فى جانب آخر مرثية حزينة لذلك الفتى اليافع، الذى وقع فى هوى فتاة هندية، تعمل فى خدمة فتيات مكسيكيات يمارسن الهوى تحت سيطرة إسبانى يدعى "إميليو". راح الفتى يتابعها كل صباح، حتى التقيا، وتحقق حلمه فى ومضة خاطفة، لكن الإسبانى أساء معاملتها فهربت، وطاردها الإسبانى، حتى أعادها جثة هامدة، ودفنوها فى حفرة فى قبر مجهول، فصارت رمزا للجنس الهندى، الذى أزالته الحضارة الأوربية!

ويبقى، أخيرا، أن هذه القصة تحتمل عشرات المعانى والاستبصارات، التى لا يسمح حيّز التقديم بإبرازها، وهذا هو دأب الفن الجيد دائما.

## جون، من "نانتوكيت":

كان ذلك فى البداية، فى البداية الأولى، عندما لم يكن هناك أحد فى البحر، لا شيء سوى طيور وضوء الشمس. لقد حلمت منذ طفولتى بالذهاب إلى هناك، إلى ذلك المكان، حيث بدأ وانتهى كلّ شيء. تحدّثوا عنه، كما لو كان سرّا، مثل كنز. تحدّث الجميع عنه فى "نانتوكيت"، تحدّثوا كما لو كانوا سكارى. قالوا إنّ هناك فى كاليفورنيا مكانا سرّيا فى المحيط، تذهب إليه إناث الحيتان لتضع صغارها، وتذهب الحيتان العجوزة لتموت. كان هناك هذا المستودع، هذا المسطح الضخم فى البحر، حيث يتجمعون بالآلاف، الأصغر جنبا إلى جنب مع الأكبر، وقد شكّل الذكور دائرة حماية من حولها لمنع ذئاب البحر وأسماك القرش من الدخول، معكّرة البحر تحت ضربات زعانفها، وقد أصبحت السماء ضبابية من رذاذ من مناخرها، وسط صيحات الطيور حتى بدت مثل كير حداد.

هذا هو ما قالوه. حكوا جميعا قصصا عن هذا المكان، كما لو أنّهم رأوه. وأنا، على أرصفة ميناء "نانتوكيت" أنصت إليهم، وأتذكّر أيضا، كما لو كنت موجودا هناك.

الآن، اختفى كل شيء. أتذكّر ذلك، كما لو أنّ حياتى كانت ذلك الحلم وحده، الذى كان كلّ ما فيه جميلا وجديدا فى العالم المهمل المدمر. لن أعود ثانية إلى "نانتوكيت". هل مازال تموّج هذا الحلم موجودا؟

السفن الكبيرة المنبسطة، الصوارى المرتفعة، حيث مازالت الرقابة مستمرة على البحر، الأجنحة المرتبطة بخواصر السفن، مستعدة للخوض فى البحر، الصوارى، الحراب، الخطافات، مستعدة للاندراج فى عملها.

والبحر ملوّن بلون الدم، مسودّ، تحت سماء تموج بالطيور. إنّ ذاكرتى الأكثر بعدا لـ"نانتوكيت"، ترتبط برائحة الدم فى البحر، التى ما تزال رمادية فى الميناء منذ نهاية الشتاء، بعد أن عاد صائدو الحيتان من الطرف الآخر من العالم، ساحبين قتلاهم العمالقة. بعد ذلك، صارت الأحشاء على الأرصفة، مع بلط ومناشير، حيث تدفقت تيارات دم أسود من خلال أحواض الرصيف، مع رائحة أعماق لاذعة قوية.

لقد مشيت هناك بين الجثث المتعفنة، عندما كنت فى الثامنة من عمرى. عاشت طيور النورس فى الأجسام العملاقة، ثم اندفعت منتزعة قطعا من الجلد والغضروف. وفى الليل، يأتى جيش من الفئران غازيا الجيف، فيبدو المشهد كما لو أنّها جبال مبقعة بكهوف.

يعمل عمّى "صمويل" مزوّدا للميازيب. كان أول من أرانى رؤوس العمالقة، الفكوك الهائلة، والعيون الصغيرة التى غاصت فى طيّات الجلد، عيون بيضاء مغطاة بلون أزرق خفيف. تنفست الرائحة المرعبة من دم وأحشاء، وتخيّلت هذه الأجسام حيّة، قافزة عبر الأمواج، ترعد المياه أمام جماجمها، وضربات زعانفها وأذيالها المعجزة. علمنى عمى "صمويل" التمييز بين حوت القطب الشمالى، والحوت الفنلندى، وحوت العنبر، والحوت الأحدب. أخبرنى كيف أنّه يمكن تمييزها عن بعضها البعض من مسافة، وذلك من أسلوب رشّاتها: حوت القطب الشمالى من رشّته المزدوجة، والحوت الفنلندى الأزرق من رشّته المفردة، التى ترتفع مثل شجرة مصنوعة من بخار. تعلمت كلّ هذه الأشياء على أرصفة ميناء "نانتوكيت"، مع صيحات طيور باحثة عن طعام، وصوت البلط الهابطة على الجثث، أو رائحة الدهون التى تغلى فى الأحواض. ورأيت على الأرصفة ذئاب البحر للمرّة الأولى، سوداء، هائلة، وسمكة قرش فتحوا بطنها.

الآن، وبعد سنوات عديدة، ها هى الذكريات تعود، هنا، فى "بونتابوندا" فى خليج "انسنادا". أسمع البحر، أراقب عرى الصخور، التى صقلتها الريح، والشاطئ شديد النعومة، هو والسماء، لكنه البحر فى "نانتوكيت"، الذى أفكّر فيه أولا وقبل أى شيء، هذا المحيط الرمادى البرّى، الذى يمكن أن يحوّل الرجال إلى وحوش. ربّما ولدت، أنا أيضا، مثل صيادى "نانتوكيت"؟ الآن، تحطم كلّ شيء، انتهى. انقضت السهرة. لم يعد الدم يسوّد البحر، وأحواض الميناء خالية، وترتعش البحيرة الضحلة تحت الريح، كأنّ شيئا من ذلك لم يحدث قط، كأنّ سفن الصيد قد ماتت فى نفس لحظة الافتراس.

قصة

أتذكّر عندما كنت فى العاشرة من عمرى، اقترضت قاربا، أنا وأولاد "نانتوكيت"، من "جون ناتيك" العجوز، وأبحرنا إلى خارج البحيرة - مباشرة خارجها حتى نهايتها - إلى قرية "ويوينت"، حيث شريط من أرض صلبة شديد الضيق، لدرجة أن يسمع الفرد أنين تكسّرات أمواج المحيط على الجانب الآخر. رسونا على الشاطئ، وجرينا عبر الكثبان الرملية حتى واجهنا البحر. كان ذلك فى وقت متأخر من بعد الظهر، من يونيو. إننى أتذكّر ذلك جيدا، وظللنا نراقب الأفق لنرى عودة سفن الصيد. كانت السماء خالية، وجاء البحر منحرفا مزبد الموجات باتجاهنا. انتظرنا وقتا طويلا، حتى الغسق، وقد أصيبت عيوننا بحروق من جراء الرياح والبحر. ثم رجعنا إلى "نانتوكيت"، ونحن نتوقع أن نعاقب. يبدو اليوم أنّه ليست هناك دقة واحدة من دقات القلب تباعد بينى وبين تلك اللحظة، حين حاولت عبثا، أن أرى سفينة من الشاطئ، تحمل فريستها معلقة إلى جانبها، محاطة بأسراب من طيور.

كثيرا ما ذهبنا، بعد ذلك، لرؤية العجوز "ناتيك" على الأرصفة. حكى لنا عن ذلك الوقت، حين كان الهنود هم وحدهم على الجزيرة، بعد أن اعتادوا على صيد الحيتان، وهم واقفون فى مقدمّة مراكبهم، وحربة صيد الحوت فى اليد. اعتادت الحيتان، فى ذلك الوقت، أن تعبر قناة بين "نانتوكيت" و"كيب كود"، حتى شكّل العديد منها تقريبا ظلا أسود على البحر، مع نفاثات عظيمة من بخار ينتشر دون نظام فوق الرؤوس.

قلّد العجوز من أجلنا صيحة الاستطلاع، التى ترصد مجموعة حيتان، وهو يصيح "باوانا، المنتظر!". عندئذ يلبى النداء جميع صيادى البحر، الذين كانوا هنودا من "نانتوكيت"، ويتحدثون جميعا لغة "ناتيك". ثم مات هؤلاء الرجال، واحدا بعد الآخر، من المرض والسكر، أو من شجارات فى نواد ليلية فى "بدفورد" و"بوسطون". ماتوا من البرد فى ثلوج الأثلام، ماتوا فى البحر أثناء مطاردة حوت عملاق، ماتوا فى مصحات من مرض السل. كان العجوز "جون ناتيك"، هو الوحيد الذى تذكّر كل ذلك. عندما انتهى من الحديث، لم يتحرّك، استمرّ جالسا، ظهره إلى الجدار، مراقبا تمايل الصوارى على قوارب عديمة الفائدة. كان وجهه كئيبا، مجعّدا، عيناه الاثنتان تضيقان حيث لم تعد تبزغ فيهما ومضة اهتمام. ظلّ جالسا فى صمت، ملفوفا فى بطانية قذرة، شعره الأبيض مكوّما تحت قبعة "كواكر". ذات مرّة أوضح لنا كيف نمسك حربة صيد الحيتان. شبّ على حافة أصابع قدميه على مقدمة السفينة، ملوّحا بعصا طويلة، وقد سخر منه الصيادون الذين مرّوا بجوارهم، لأنّه كان أعمى. لكننى عندئذ تخيّلت جسم العملاق غائصا إلى الأعماق، وفيض من دمائه قد صبغ البحر باللون الأحمر.

إنّه الدمّ، هو ما أراه الآن، دون خطأ، فى بحر "انسنادا" الأزرق. فى "بونتابوندا"، مازالت كبائن المغامرين قائمة. كانت مصنوعة من حائط واحد من حجر جاف، وقد تدلت أفرع سعف نخيل عليها. دُعّمت بعض منها بأضلع حيتان هائلة، وأنصال بيضاء طويلة صقلتها الرياح، والبحر يلمع فى ضوء الشمس. تهبّ الرياح بين الأنصال والأحجار صانعة موسيقى غريبة تصفّر وتئنّ بصوت منخفض مثل لحن حزين. كان ذلك منذ فترة طويلة.. فترة شديدة الطول. ثم كان البحر، كما الإنسان حين جاء للمرّة الأولى إلى العالم. الآن، أنا الفرد العجوز، مثل العجوز "ناتيك" عند بداية قرن جديد. لكن، لأنّ السفينة "ليونور" قد اختفت، لم يعد هناك أى شيء، سوى حطام هيكل سفينة متكسّر على مرتفع رملى ممتد فى خليج "سان فرانسسكو". لقد نزعوا كلّ ما يمكن إنقاذه من جسمها: صواريها، ألواح جسرها، قطع النحاس فى ضلوعها، جميع الآلات، كلّ ما يصلح. انتهى عبور "الغاغون" المدمر كطيور متوحشة، تاركة فقط ضلوعا فى الهواء، تماما مثل ضلوع العمالقة على شواطئ "كاليفورنيا" و"مكسيكو"، ليست بيضاء، صلبة، جميلة، بل سوداء، عطنة بجوار البحر، مغطاة بحطام وديدان.

إنّها كابينة مغامر قديمة، التى اخترتها كمأوى. حين تهبّ الرياح قبالة البحر، ينسدل ضباب على صخور الساحل، وتدريجيا يختفى الشاطئ فى سحابة قطنية. ثم لا أرى شيئا سوى عظام الحيتان، ولا أسمع شيئا سوى أنين الرياح. مئات الأفكاك العظيمة فى كلّ مكان على الرمال، مثل أقواس، وبدت أعمدتها الفقرية مثل أعمدة حجرية متكسّرة إثر كارثة.



خلال فصل الشتاء، يكون المحيط ناعما كمعدن. كنت فى الثامنة عشرة من عمرى، حين ركبت على ظهر السفينة "ليونور"، بقيادة الكابتن "شارلس ملفيل سكامون". أتذكر المسار الذى تتبعناه من "سان فرانسسكو" باتجاه الجنوب، واليوم عندما وصلنا أولا إلى "بونانوند" فى "باجا" بولاية "كاليفورنيا". لم يكن ذلك مكانا مقفرا كما أجده اليوم. هذه صحراء متناثر فيها عظام وأنقاض. كانت تلك بلدة مغامر حقيقى بكلّ السفن المبحرة فى مياه خليج "انسنادا" العظيم، وموكب الطيور التى تحوم حولها، منتظرة مغادرتها. كان الخليج محكوما بنشاط مثل ذلك الذى رأيته عبر طفولتى فى موانئ الشاطئ الشرقى، مثل "بدفورد"، و"نانتوكيت". قد تستعمل النار لتسخّن الزيت، والقار، وبراميل الإصلاح النحاسية. كانت هناك محطات للنجارة، الحدادة، رجال يصلحون الأشرعة، مضفرين للكابلات والحبال. أنزلنا زورقا بخاريا قبالة الشاطئ، ومشيت على الرمال الحارقة. أينما ذهب الفرد فى القرية، فإنّه يصاب بالصمم من جانب صوت المغامرين. جاء البحارة من جميع أنحاء العالم، وكانت تسمع لغات غير عادية: البرتغالية، الروسية، والصينية. كان هناك رجال من جزر الكنارى سود وضخام، نرويجيون بشعر أبيض تقريبا وحواجب ولحى شوهّها الملح. كان هناك "الكاناك"[1] من الجانب الآخر من المحيط الهادى، الذين كانت وجوههم موشومة، ويرتدون أقراطا لؤلئية، وهنود "بتاجونيا" من جنوب أمريكا، ضخام وكتومين، وصائدو حيتان من "هاواي" و"آلاسكا"، وجزء "أكور". كان الجميع فى "بونتا بوندا" يتوقعون وصول الحيتان الرمادية والفنلندية القادمة من القطب كى تلد صغارها فى مياه المكسيك الدافئة.

الآن، أمشى على هذا الشاطئ المهجور، وأتذكّر كيف كان يبدو لى، ذات مرة. إننى أسمع ضوضاء بلدة المغامرين، صانعى الغلايات، النحاسين، أصوات البحارة تتهاتف ما بين سفينة وأخرى. أتذكر "أراسيلى".

كانت المرّة الأولى، التى رأيتها فيها على ضفة النهر، حيث أنشأ البغايا كوخهم من سعف النخيل. سمعت ضحك الفتيات، ومشيت على طول المجرى، حتى هذه الكابينة الكبيرة المصنوعة من أجمة وسعف نخيل.

أبحث الآن عن مصب هذا النهر دون جدوى. أمشى فى المنطقة حيث يتدفق البحر، تغوص قدماى العاريتان فى الطمى، وتتناثر أمامى جيوش سريعة من سرطان البحر. لم تكن هناك آثار أقدام أخرى سوى آثارى. أين كان كوخ الفتيات؟ لم أعد أعرف. منذ زمن طويل هبّت الرياح، وطمست آثار كل البشر، تاركة وراءها عظام الموتى العمالقة فقط.

تغيّر النهر أيضا. أصبح الآن رقيقا وضعيفا، مجرّد قدر ضئيل من ماء يسيل هزيلا زاحفا عبر رمال راكدة، كما لو أنّ الشمس والريح قد جففتا ماء التلال. لكننى أعرف أنّه ليس لدى الريح ما تفعله معه. لقد جلب الإنسان الموت، ربّما كان هو الموت، الذى كانت تفرّ منه "أراسيلى" حتى فقدت أنفاسها، حين تركت "إميليو". أحرق الرجال أشجار "الموسكيت"، الصنوبر، الشجيرات الشائكة، والجذور، والبيتاهايا الاستوائية، كى يذيبوا دهن الحوت، ويسخنوا القار. كلّ ما كان حيّا ذات مرة تحوّل إلى فحم.

أمشى على طول الشاطئ المهجور، أصطدم بالضوء، فيبدو الأمر كما لو كنت ما أزال أرى ألسنة لهب النيران، وما أزال أشمّ رائحة دخانها. قد تصنع نيران المغامرين على امتداد الشاطئ سحابة رمادية عظيمة تسوّد السماء. رائحة صارخة، الزيت الساخن، الدهن والقار المغليان. الحياة وقد انقضت إلى هباء.

لم يعد الماء يتدفق بين الضفتين الضيقتين. اختفى النهر القديم، مكوّنا بركا يرقص فيها البعوض. سحال وعظايا عميان. عندما أقترب، تطير طيور زمّار الرمل، مطلقة صرخاتها القاسية. هؤلاء هم آخر سكان "بونتابوندا".

لقد كنت هنا، عندما رأيت "أراسيلي" للمرّة الأولى. عاشت مع غيرها من الفتيات فى كوخ الدغل على ضفة النهر. كانت هناك صخرة كبيرة وبركة ماء صاف. لقد أقاموا هناك، لأنّه قيل إن العاهرات يحتجن دائما إلى ماء. ذلك هو تفسير المغامرين. حين دخلت السفينة "ليونور" الخليج، كنّ هناك بالفعل. لا يعرف أحد كيف وصلن إلى هناك. ربّما جئن من الجنوب، من "مانزانيلو"، من "مازاتلان". أو ربّما وصلن برا سيرا على الأقدام مع قطار بغال هابط من الشمال من "سان

دييجو"، أو"مونترى". كان معهن رجلا يدعى "إميليو". كان يتولى رعاية البغال، الطعام، والمشروبات الكحولية. كان طويل القامة، داكن البشرة، ويقال إنه "إسبانى". كان هو الشخص الذى حسم الشجارات. كانت جميع الفتيات مكسيكيات، حتى الفتاة ذات الشعر الأحمر المصبوغ. حين رأيت "أراسيلى" فى البداية، لم أدرك أنّها كانت مع هؤلاء الفتيات. كانت صغيرة جدا، ونحيفة حتى بدت كطفلة. كانت ترتدى خرقا، وتمشى حافية القدمين. كان شعرها أسود، مضفر بكثافة، مثل الهنديات. كانت خادمتهن، جاريتهن.

كانت هنا، فى النهر، عندما رأيتها للمرة الأولى. كان ذلك فى الصباح المبكر، قبل بزوغ النهار، وقد ذهبت لجلب الماء والخشب. لقد استمتعت بالذهاب إلى النهر عند الفجر: كانت هناك أسراب طيور بين الأجمات، وطيور زمّار الرمل، الغاقات، البلشون الأبيض، طيور فضية صغيرة تطير بهبّة ريح عظيمة من أجنحتها. عندئذ تأتى "أراسيلي"، أختبئ وراء الأجمات، لمراقبتها وهى تستحم فى النهر. كانت رقيقة ونحيفة مثل نبتة متسلقة، وقد بدت بشرتها سوداء تقريبا فى ظلام الفجر. كانت لها طريقة غريبة فى السباحة داخل بركة المياه، قاذفة أولا ماء على رأسها، ثم مختفية تماما تحت الماء، ثم طافية، يشق وجهها السطح لوهلة مناسبة تلتقط فيها أنفاسها، ثم تختفى ثانية. قد تمسك أسماك "الكاميروس" وأسماكا أخرى دون قشور. أقرفص جالسا دون حركة، مراقبا الماء المرتجف، ثم تبزغ الشمس مشرقة على جسمها، على كتفيها، بطنها، وثدييها. وقد تدلى شعرها الأشعث، الأسود كالفحم، على ظهرها وكتفيها. جلست على الرمال، بعد أن أسقطت الصيد فى دلوها. أمضت فترة تجفف شعرها، هازة رأسها من جانب إلى آخر. إننى لم أر أبدا امرأة مثلها.

بحثت عنها حول جانب كوخ الأجمة، لكننى لم أجرؤ على الاقتراب منها. قد يأتى المغامرون ليلا كى يشربوا ويدخنوا. يظلّ الكوخ مغلقا على الفتيات بداخله. أحيانا اعتقدت أنّه يمكن رؤيتها على ضوء النار، منزلقة خلال الليل، مرتدية رداء رماديا، وشعرها معقود بأنشوطة. قد تناديها الفتيات، ينادونها باسمها لخدمتهن، وبهذه الكيفية عرفت أن اسمها "أراسيلى".

قد يتحدّث بحارة "ليونور" الآخرين عن الفتيات، لكن ليس عنها على الإطلاق. ظللت مختبئا فى الظلال، مراقبا كوخها، محاولا إلقاء نظرة خاطفة على الهندية. كنت أودّ أن أفعل مثلما يفعل البحارة الآخرون، أسكر، وأدخل لسماع ضحكات الفتيات. كنت خائفا. أخبرنى بحّار مكسيكى يدعى "فالديز" عنها ذات يوم. كما حدّثنى عن "إميليو"، الإسبانى، الذى اشترى الهندية. كانت قد قبض عليها بواسطة جيش "سولورا"، واشتراها "إيميليو" كى تكون خادمة للفتيات، فكانت تحضر لهن الماء، وتغسل ثيابهن. كانت تتحدث لغة الـ"سيري"، ولم تكن تتحدث لغة أخرى. لماذا بقيت مع هؤلاء الناس. لماذا لم تهرب؟ كانت قد فرّت عدّة مرات، وكان إميليو يخرج وراءها. جلدها حتى ماتت تقريبا. لكن الهنود لا يتخلون أبدا عن محاولة الهرب. كرهت "إميليو"، وقد تقتله لو أمكنها. كانت عشيقته. كان هو الشخص الذى منحها اسم "أراسيلى".
بعد سماع هذه القصة، كنت أذهب إلى النهر كل يوم قبل بزوغ الفجر لمشاهدتها، وهى تستحم. لم أكن أعرفها عندئذ، لكن الآن فهمت. بين فترة وأخرى، وهى تمشط شعرها الطويل، قد تدير وجهها ناحيتى، كما لو كان يمكنها أن ترانى عبر الأجمات، وكان تحديقها يجعلنى أرتعش.

أتمشى على امتداد الشاطئ، حيث تدفق النهر ذات مرّة. الآن، فى المكان الذى استحمت فيه "أراسيلى" ذات مرة، لم تعد هناك أيّة أجمات، أو طيور. لا يوجد سوى مستنقع كبير من رمال سوداء مبقعة بالملح. ما تزال التلال الجافة، التى فرّت إليها هى نفسها. يبدو الأمر، كما لو أننى أستطيع سماع صيحات البحارة، ضوضاء حوافر حصان إميليو. عند الغسق، أظلّ واقفا على الشاطئ، أمام البحر، كما لو أننى أتوقع عودتهم. أو أحيانا، حين يتهدد الضباب صخور "بونتابوندا"، كأنما أستطيع أن أرى صورة ظلية معجزة لإبحار سفينة، تبحر كلّها إلى الخارج، ذاهبة باتجاه البحيرة الضحلة، وتحيط بالحيتان البطيئة أسراب من الطيور.

## شارلس ملفيل سكامون:

أنا "شارلس ملفيل سكامون"، أقترب من نهايتى الخاصة، فى عام ١٩١١ هذا. أتذكّر الأول من يناير عام ١٨٥٦، عندما غادرت السفينة "ليونور" ميناء "بونتابوندا"، متوجّهة إلى الجنوب. لم أرد إعطاء أى تفسير لطاقم البحارة، لكن "توماس"، مساعدى الرابع، سمع حواراتى فى غرفة قرص البوصلة مع مساعد القبطان "رويس". كنّا نتحدّث عن هذا الممر السرى، لملجأ الحيتان الرمادية ذلك، الذى حسب قوله، يمكن فقط أن يولد من خيالات أولئك الذين يصدّقون أيضا قصص الأفيال ومقابرها فى حوض الأمازون.

وسرعان ما انتشرت الشائعة، وتخطّى نوع من الحمى كامل الطاقم. كان ذلك فقط لمجرّد أننا كنا ذاهبين للبحث فى الجنوب، عن هذا المخبأ السرى، هذا المخبأ الرائع حيث جاءت كلّ الحيتان القطبية معا. كانت السفينة "ليونور" قد تتبعت لعدّة أيام ساحل "باجا" بولاية "كاليفورنيا"، عن قرب شديد لدرجة أنّه يمكن للفرد أن يرى الشعاب المرجانية. لم يكن هناك مزيد من الحيتان فى هذه المياه، وكان الرجال من أفراد الطاقم يقولون إننا ينبغى ألاّ نتخلى عن مياه "انستادا" فعلا، لأننا بفعلنا ذلك كنا نخاطر بخسارة الموسم. أحيانا، كانت النظرة المستطلعة تشير إلى سمكة شيطان فى مجال النظر، لكن سفنية "ليونور" استمرت باتجاه الجنوب دون انحراف.

انخفضت الرياح الشرقية فى فجر يوم أحد. كنت على الجسر، لأنّ الجو كان حارا جدا فى المراقد. كنت مرهقا، لأننى لم أنم الليلة السابقة. كان المحيط هادئا، يرفرف الشراع فى نسيم غير مدرك تقريبا. مائلا إلى حصن الحبال. دققت النظر إلى الخط الساحلى بتلسكوب صغير. كانت الأيدى تعمل على السطح فعلا، غاسلة الجسر بدفقات من ماء، حاكة بفرش وصابون قاتم. كان أحدهم، مجرّد طفل، ينظر إلى البحر. لم أعره انتباها. كنت تائها فى حلم يقظة، أو بالأحرى مأخوذا بتلك الفكرة، التى أخذتنى بعيدا عن كل الآخرين.

كان الساحل مازال مظلما، غير حقيقى، أمام صفاء السماء.

كان البحر ثقيلا، مبهما. حتى فى قطاع طيور النورس، التى تتبعت "ليونور" منذ مغادرتنا "بونتابوندا" بدا أنها قد تفرقت. زحفت السفينة ببطء على المدى، وسط ضوضاء آلاتها، فى هذا البحر الكثيف، الراكد. استكشفت الخط الساحلى إلى ما لانهاية، متتبعا الجزء التالى من شاطئه. لكننى لم أر إلاّ نطاق الظلام فقط، ونثارا من خط جبال صحراء "فيزكاينو". حين ظهرت الشمس، أصبح الفرج أكثر صعوبة، وعرى الجبال أكثر عدائية.

راقب الطفل البحر الآن، إلى جانبى:

ما اسمك؟

ذكر اسمه الأول. بالنسبة للعاملين على السطح، ليس للاسم الأخير أهمية. فقط هو الاسم الأول، ومكان المنشأ.

جون، من "نانتوكيت"

أنت من جزيرة "نانتوكيت"؟

تفحّصته على نحو أوثق. ثم التفت إلى الشاطئ، قائلا:

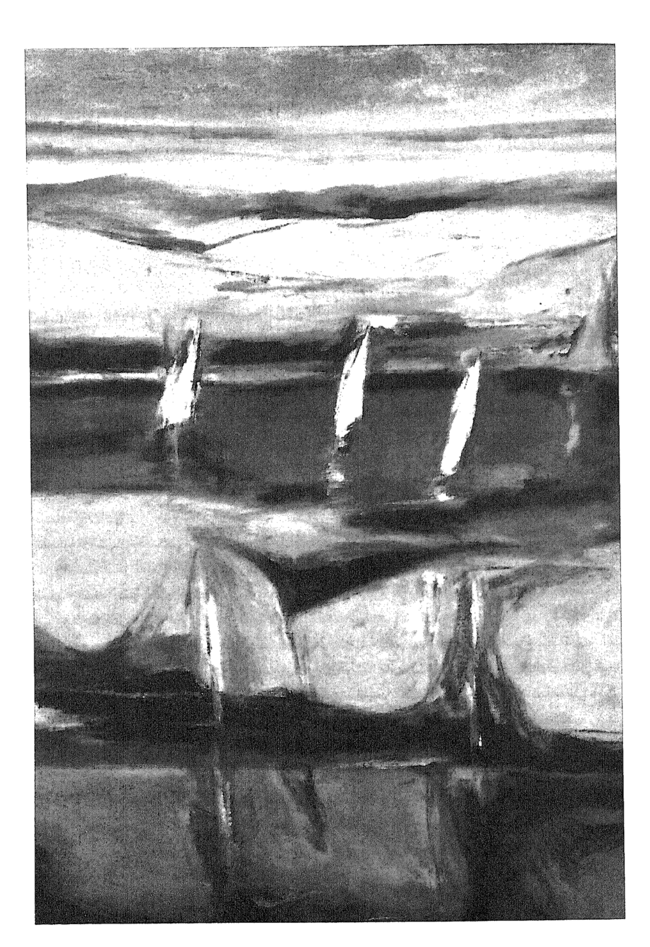
لا تخبرنا الخرائط بشىء. لكننى أعرف أنّ الممر ينبغى ألاّ يكون بعيدا الآن. يجب أن يكون فى هذا الاتجاه.

أشرت إلى سلسلة جبال إلى الجنوب الشرقى. سطعت الشمس بالفعل على قممها، جاعلة لها وميضا، أبيض رائعا. نظر الطفل إليها باستغراب. شرحت له، كما لو أنّه سأل سؤالا:

تلك مناجم ملح. إنها مناجم الـ"فيزكاينو". نحن بعيدون تماما عن رؤية أى شىء. وهكذا، فأنت من الجزيرة؟

نعم، يا سيدى.

انها بعيدة تماما عن هنا. هل هذه هى أول مهمّة لك؟



نعم، يا سيدى. لقد وقعت مع شركة "نانتوكيت"

كيف جئت إلى هنا؟

سمعت أن الشركة كانت متجهة إلى المحيط الهادى..

بدا أن الطفل يفكر مليّا. دون أن أعرف السبب، قلت:

جئت بحثا عن الذهب، بنفسى. لم أجد أى شيء، فاستأجرت هذه السفينة للصيد. هل تعرف أننا إذا وجدنا بعض الحيتان الرمادية، سنصبح أغنياء بشكل هائل؟

سطعت تحديقة الطفل بغرابة. لكننى أسأت فهم تعبيره:

أغنياء بشكل هائل. إذا لاحظت مفتتح قناة، أخبرنى على الفور. هناك مكافأة لمن يرى الممر أولا.

استندت ثانية إلى مؤخرة السفينة لمراقبة الساحل. الآن، كان الطاقم بكامله على الجسر. كانوا جميعا يعرفون السبب فى مغادرتنا "بونتابوندا"، واتجاهنا جنوبا، على امتداد الساحل الرملى. كنّا على وشك أن نكون أول من يكتشف السرّ القديم لسمكة الشيطان، المكان الذى تأتى إليه الإناث معا لتضع صغارها. وقد نعود أغنياء بشكل هائل، لذلك ربّما تكون هذه هى الحملة الأخيرة: وحتى الآن، لم يتحدث عنها أحد. كان شيئا مثل لغز، كنا ممنوعين من الحديث عنه، خشية المخاطرة بإحباط خطواتنا نحو الثروة.

## ٩ يناير، على امتداد سلسلة جبال "فيزكاينو":

اقتربت السفينة "ليونور" قرب المساء من الشاطئ. وظهر تدريجيا سيل المدخل الذى يخضع لحراسة الجزيرة. كنا نعبره فيما بعد ظهيرة ذلك اليوم، مدفوعين بريح خلفية قويّة، عندما أشار مراقب الاستطلاع إلى ظهور الحيتان. من أعلى مؤخرة السفينة كنت قادرا على أن اكتشف مجموعة من الحيوانات أمامنا تماما قبالة ساحل جزيرة "سيدريس". من هذه المسافة، والشمس تقترب من الأفق، كان مستحيلا تمييز الحيتان الفنلندية من الرمادية. أبحرت سفينة "ليونور" باتجاه المجموعة، وسرعان ما أمكننى أن أرى بوضوح رذاذا منفردا متشكلا مثل مروحة، وهو ما كان من سمات الحيتان الرمادية. كانت المجموعة مؤلفة من حوالى عشرين حوتا، بعضها ذكور ذات حجم هائل (أكثر من ستين قدما). وبينما كانت السفينة "ليونور" تقترب بنجاح، بدت الحيتان مضطربة. عندما كنّا قريبين بما يكفى لتسليح القاعدة، انقسمت المجموعة إلى مجموعات ثنائية أصغر، انتشرت على طول الميناء، والميمنة فارة نحو الشاطئ.

كانت خيبة أمل الطاقم كبيرة. يسمع الفرد سبابا فقط. لم يكن قد انقضى حتى الآن أكثر من أسبوع منذ غادرت "ليونور" مياه "بونتابوندا"، وكانت تلك هى أول مجموعة حيتان نصل اليها. علاوة على ذلك، لم تكن هناك أى سفن صيد أخرى نتقاسم معها الغنائم. كانت فكرتى الأوليّة أن نستمر إلى الأمام نحو الجنوب، للاستفادة من ميزة الريح، التى هبت فعلا. لكن "رويس" جعلنى أدرك أنّ الملاحة على طول شواطئ المضيق، الذى يفصل كاليفورنيا عن جزيرة "سيدريس" غير آمنة، فهذه الخرائط المرسومة بواسطة "الأدميرالية"[٢]، التى صوّرت ما كان موجودا فى بداية القرن، كانت غير دقيقة. كما كان من الخطورة بمكان الذهاب للاستكشاف بعد حلول الظلام. لكلّ هذه الأسباب، وآخذا فى الحسبان تزايد نفاد صبر أفراد الطاقم، قررت أن أستدير، وأعود رأسا، لأجد مأوى فى نهاية الخليج.

حدث ذلك عندما لاحظت الاندفاق من خلال التلسكوب، مختفيا وراء مرتفع رملى. انفتح الخليج، وكان الشاطئ شديد الانخفاض لدرجة أن بدا أنّه يختفى فى البحر. أبحرت "ليونور" أقرب، فى ضوء الغسق الخفيف، تميل صواريها مع الريح، وهى تومض فى أشعة الشمس. كان البحر فى نهاية الخليج هادئا، وناعما، كمرآة، وأشار خط السير إلى استمرار وجود المياه الضحلة. تجمعت الدلافين أمام جذع السفينة، وعلى مسافة غير بعيدة كان يمكن رؤية أشكال الحيتان القاتمة.

ظهرت على سطح البحر على نحو فظ وجاف، شديدة القرب لدرجة أننا يمكن سماع ضوضاء تشبه كير الحداد لرشها. وهى معروفة للصيادين، بحيث يمكن شمّ الرائحة اللاذعة لأنفاسها.

كان الليل على وشك أن يهبط، والشمس تختفى عند الأفق، ملتهمة بواسطة الضباب. واصلت متتبعا خط السير، موجدا قياسات لخمسة وثلاثين قدما، وأعطيت أمرا بالاستمرار حيث كنّا فى الخليج حتى دخول البحيرة. تخبطت الصوارى، أمرت بانزال مركب إلى الماء لاستكشاف الممر إلى البحيرة. الحذر يتطلب منّا أن ننتظر. لكن هذا القرب من الهدف، جعل نفاد صبرنا عظيما لدرجة أنّ أى فرد لم يكن سيتخطى الليل لو لم نستكشف ذلك الآن. تركت "رويس" مسئولا عن "ليونور"، ومع عشرة من البحارة توجهنا إلى الشاطئ.

كان هناك شىء مقلق، بل وحتى شرير، فى هذا الخليج عند الغسق. عزلة الشاطئ، وعورة جبال النحاس، بياض مناجم الفحم، والمياه المظلمة عند مصبّ البحيرة، مع مثل هذا النوع من الجزيرة، أو ذلك المرتفع الرملى الأبيض، بدت جميعا مثل ممر إلى عالم رائع. تبادرت أساطير سمكة الشيطان إلى الذهن، تلك الخاصة بمهاجمة القوارب، ساحقة لها بأجسامها الهائلة، ضاربة المياه بذيولها، حتى لا يبقى أى فرد حيًا. فاجأنا الليل عند مدخل البحيرة، فسحبنا القارب إلى الشاطئ. أقمنا معسكرا مؤقتا، بانتظار أول مدّ للفجر لنواصل استكشافنا.

لم يمكننى أبدا نسيان تلك الليلة. نمنا على الشاطئ، دون أن نعرف أين كنّا، دون أن نرى أية أضواء للسفينة "ليونور". استلقى الرجال على الرمال دون بطاطين، لأنّ الجوّ كان معتدلا دون نسمة ريح. حاولت أن أنام، فلم يمكننى سوى سماع ضوضاء أصواتهم. كانوا يتكلمون بهدوء شديد، وسط نجوم مبهمة الإضاءة على رمال الشاطئ، منصتين إلى الأمواج القادمة لتحتضر على الشاطئ. أحيانا كنّا نسمع ضوضاء غريبة قادمة من القناة، ارتطام المياه فوق الأجسام العملاقة، وأمكننى أن أشم الرائحة المميزة لأنفاسها. انتصب صائدو الحيتان، محاولين إطلاق رماحهم، متتبعين ضجيج أنفاسها على طول الشاطئ.

ارتفع القمر فى وقت لاحق، وظهر البحر. كانت مياه البحيرة ناعمة، دون تموّج، وخالية من الحيتان. ثم سقطت نائما، ملفوفا فى معطفى، رأسى على ذراعى. صفّرت الريح، وارتفع القمر ببطء فوق البحيرة. حلمت بما لم أره حتى الآن، بالسرّ الذى كنت على وشك أن أكتشفه.

استيقظنا جميعا معا قبل الفجر. ربّما أطلق الهندى المراقب صرخة بلغته الخاصة "باوانا، المنتظر!"، التى كنّا جميعا نتوقعها. كان واقفا على الشاطئ إلى جوار المركب، متكئا على رمحه، مراقبا البحيرة. ظهر الماء الرمادى أمامنا، مغطى بعلامات سوداء، ينزلق ببطء. لم أستطع أن أصدّق عينيى، بالتأكيد لم يكن أى منا متأكدا ممّا إذا كنّا نحلم أم لا. هنا، أشاهد ما سبق أن حدّست به منذ وقت طويل، ما حكاه بحارة "نانتوكيت" ذات مرّة، حين غطى البحر الشتائى، بحيتان فنلندية وحيتان من القطب الشمالى، هائلة الأحجام، لدرجة أنّه يمكن مقارنتها بقطيع على سهل.

انزلقت أسماك الشيطان ببطء على طول القناة، مسببة دوّامة من الرغوة حول الظهور السوداء. يمكن للمرء أن يسمع بوضوح ضربات الذيول للماء، ويرى ارتفاع نفاثات من فتحاتها السفلية ناشرة رذاذا من كلّ الجوانب، مع صوت أجشّ يتردد صداه فى صمت الخليج.

اقترب الرجال من خطّ الماء، واحدا بعد الآخر، مراقبين. وسرعان ما دوّت الصرخات، صرخات وحشية، وشرسة، فأمرت بإنزال القارب إلى الماء. كان سحب المدّ يدفع الحيتان إلى أعلى القناة، حيث تغلغلت فى مياه البحيرة المالحة. كان عددها كبيرا جدا لدرجة أن أطاح كلّ منها بالآخر فى كلّ الأماكن.

واصلنا التجديف ببطء، تبع المركب مسار الحيتان، قريبا من المياه الضحلة، متجنبا الانقلاب بواسطة العمالقة. غطى البحر تقريبا كلّ المرتفعات الرملية حيث نمنا. جعلت آلاف الطيور وجه السماء مظلما، وهى تتبع نفس الاتجاه، كما لو كانت تعلم ما هو على وشك أن يحدث.

قصة

١٠ يناير، فى نحو السادسة تماما من الصباح، دخلنا إلى مياه البحيرة. كانت جميلة بمثل ما حلمت أن تكون عليه، هائلة، شاحبة، متلاقية مع السماء فى خطوط هاربة من المرتفعات والحواجز الرملية. كان كلّ الطريق فى النهاية، كما لو أنّ جبالا حمراء من الكوارتز قد ارتفعت من البحر، متألقة فعلا فى الشمس بصلابة لا تصدق. لكن كان هو الماء، الذى جعل الفرد مشوّشا، بهذا الهدوء والمرآة التى تشبه ماء، حيث ضغطت معا مئات بل ربّما آلاف من أجسامها الهائلة السوداء. شاهدت كلّ ذلك، وأنا فى مقدمة المركب، إلى جوار الهندى حامل الحربة، دون أن أقول شيئا، وفجأة بدا أننى قد انسللت إلى عالم بعيد مفقود، بعد أن انفصلت عن حاضرنا بقرون لا حصر لها. انزلقت الحيتان برشاقة إلى البحيرة، على طول القناة بين المرتفعات الرملية. كانت هناك بعض إناث الحيتان، التى وضعت فعلا صغارها، تحتجز ذريتها على السطح حتى تتمكن من جعلها تلتقط أول أنفاسها. تتنعم حيتان أخرى، هائلة، على أجنحتها، فى انتظار أن تحين لحظة الولادة. وعلى مسافة منها، تجمّعت الذكور معا لتقوم بالحراسة، بعد أن التحمت بأشكالها الهائلة معا مشكلة جدارا مظلما.

أنا لا أعرف كيف نأينا بأنفسنا بعيدا عن هذا المشهد، لكن فجأة، بناء على طلبى، بدأ الصيد الصامت. توجّه المركب إلى المجموعة. صائد الحيتان الهندى على مقدمة المركب، ممسكا ببندقية معبأة. اصطف وراءه عمال السطح فى صفّ مستعد مع العوامات. انساب المركب عبر ماء البحيرة الهادئ، دون ضوضاء، أو أى أثر تقريبا. رغم ضوء النهار، لم يعد الفرد يستطيع رؤية الأعماق أكثر من ذلك. كان للماء لون حليبى مضطرب انسجم مع السماء. كنّا جميعا على حذر ممّا كان على وشك الحدوث.

مرّ ظل بالقرب، على بعد عدّة قامات قبالة الجانب الأيمن، وانزلقت سحابة سوداء طويلة بأسفل تحت السطح. ثم بزغت كلها فورا، وأصبحت جبلا، استقام فى الهواء، وسط قطرات من رذاذ، وانقلب على ظهره فى الماء مع هدير حجّرنا جميعا فى الفضاء فى لحظة واحدة. ضغط الهندى فعلا على الزناد، فانطلقت الحربة رأسا مباشرة مع صدمة أوقفت القارب، بينما انفك الكابل مصفّرا، وهو ينطلق. صرخة انتصار ترددت، بينما سمكة الشيطان، أنثى ضخمة، وقد غاصت إلى أسفل تحت الماء قبل أن نكون قادرين على أن نرى ما إذا كانت الحربة قد أصابتها أم لا. لكن قبل أن تغوص لأسفل، أطلقت نفسا أجشّ لا يستطيع إنسان أن ينساه. كان الكابل منطلقا بسرعة لا تصدق، ساحبا الكوابح التى تعطلت أمام حافة القارب مثل طلقات نارية، ورطّب النوتيون الخشب حتى لا يلتقط لهبا من شرارة تحت ضغط الاحتكاك. ارتفعت أنثى الحوت عائدة إلى سطح البحيرة، بعد لحظة أخرى، فى قفزة استثنائية أضعفتنا جميعا، كم كانت شديدة العظمة بجمال وقوّة جسمها، وهو يرتفع أمام السماء. تعلقت دون حركة لبعض أجزاء من الثانية، ثم تقهقرت وسط حمام من رغوة، وطفت إلى السطح، عابرة بخفة، وشاهدنا لون دمّ خفيف على لسانها، يحمّر تنفسها المسهب. اقترب القارب فى صمت من الحوت. فى آخر لحظة، عندما أشار تموّج فى الماء إلى أنّها على وشك أن تتحرك مرّة أخرى، أطلق الهندى الحربة الثانية، التى حفرت عميقا فى جسم الحوت، وذلك بين الضلوع فوق مفصل الزعنفة، إلى القلب. انبثق الدم فورا عبر منخارى الحوت فى نفاثة انطلقت باتجاه السماء، بلون أحمر شديد الصفاء، ثم سقط على رؤوسنا وعلى البحر مثل مطر. تشنّج الجسم الهائل، وهو لايزال على السطح، ثم انقلبت على جانبها، مظهرة إصابة الحربة، بينما اتسعت الرقعة الداكنة عبر البحيرة، محيطة بالمركب. الغريب، أنّ الرجال لم يقولوا شيئا آخر. وضعوا خطافا حول قمّة الرأس فى صمت، ومضى المركب نحو مصب البحيرة، دافعا الحوت نحو السفينة "ليونور". وصلتنا صيحات النصر قرب وصولنا. انطلق الرجال لجذب الجسم إلى أجنحة السفينة، ممررين سلاسل حول الجسم كله إلى الفكّ. انطلقت على الفور مجموعة قوارب أخرى فى الماء، مستفيدة من ارتفاع المدّ، لصيد سمكة شيطان أخرى. قرب الظهر، بعد انخفاض المدّ، كان نحو عشرة حيتان قد قتلت. كانت حتى أكثر مما تستطيع "ليونور" أن تعود بها. تخلينا عن أكبر القتلى، واستدرنا ثانية نحو الشمال، فى اتجاه مخيّم المغامر.

## جون، من "نانتوكيت":

عدت ثانية إلى البحيرة، بعد ثلاث سنوات. لم أعد على متن "ليونور"، بل على متن صائد الحيتان "ساج هاربر"، مع شركة "نانتوكيت". لم أر كابتن "سكامون" أبدا مرّة أخرى. لكن عندما وصلت إلى البحيرة، التى عرف اسمها كلّ بحارة الشركة، شعرت مرّة أخرى بالرعب من أننى لن أكون قادرا أبدا على النسيان. كان هذا المكان جميلا ذات يوم، مثلما كان العالم فى البداية، قبل خلق الإنسان، وإذا هو قد أصبح موضعا لمذبحة. كان مدخل البحيرة مغلقا بالسفن، فى هذا الشرك استدارت سمكة الشيطان مرّة ومرّة. كانت الإناث يدفعن الصغار أمامهن، بحثا عن مخرج. حين ظهرن أمام السفن، أطلقت البنادق حرابها المتفجرة، وانساب دمّ العمالقة عبر البحيرة، مشوّها الشواطئ. طارت الطيور المخمورة فوق الحيتان المصابة، مثل فئران شرسة. شقّ رصيد مدّخر من أسماك القرش طريقه نحو البحيرة، مهاجما الحيتان المصابة، ممزقا الفرائس المعلقة على أجنحة السفن، إلى قطع، على الرغم من جهود البحارة على السطح، المسلحين بالبنادق، من كلّ جانب. وعلى المرتفعات الرملية، التى يتعذر الوصول اليها، رقدت هناك جثث الحيتان الرمادية العظيمة، قطعا من لحم وعظم، ومناقير هائلة مشيرة إلى السماء. أطلقت البنادق إلى ما لا نهاية، ضربت الحراب الأجسام، فأطلقت مناخيرها نفاثات من دمّ. كان الصوت المعنى لا إنسانيا. لم يصح أحد، لم يتكلم أحد. لم يكن هناك أى شيء، سوى ضربات ثقيلة من قذائف تنفجر فى أجسام الحيتان، وصياح الطيور، وصوت تنفس الوحوش المحتضرة الأجشّ. أحيانا، قد تقتل سفينتين نفس الحوت، وقد يتجادل الطاقمان على القتل، لكن تقريبا دون ضجّة، بتهديدات مكبوتة فقط. وبعيدا، أشرقت الشمس على جبال الصحراء، على مناجم الملح، وعلى المياه الغليظة.

الآن، لم تعد هناك أيّة أسرار أكثر من ذلك. وهذا هو ما يروّعنى، ذلك هو السبب فى أننى أقسمت أننى لن أعود ثانية أبدا، وأن هذه هى المرّة الأخيرة. يقولون إنه، فى السنة التالية لاكتشاف البحيرة، دخل إلى ملاذ الحيتان أكثر من مائة سفينة، بقواربهم وراء الإناث الوالدة. استمرت المذبحة شهرا كاملا، يوما بعد يوم. جاءت السفن من كلّ أنحاء العالم. فى المساء، تشعل النيران على شواطئ البحيرة، على حواجز الرمال. كما شيّد رصيف عند نهاية كهف مدخل البحيرة، حيث سبق أن نمنا قبل أن ندخل عالم الحيتان الرمادية. الآن، كانت هناك ضوضاء ورجال فى كلّ مكان، صياح وصراخ، أصوات متحدثة بكلّ اللغات، وبعد صمت القتل، جاءت ضوضاء تأوهات حادة مثل تلك التى كانت للطيور.

عند انبلاج النهار، بدأت المجزرة، واستمرت حتى الظهر. غادرت زوارق التجديف البحيرة، ساحبة العمالقة من الماء إلى السفن. الآن لم تعد مجهولة، مكانا سرّيا، كما لو أنه كان موجودا منذ بدء الخليقة. كان لكلّ ركن من البحيرة، كلّ خليج، كلّ مرتفع رملى، اسمه الخاص، مثل ذلك الذى كان لصائد حيتان، بحار، بحيرة الرصاص، سمك البركة، حصن بحيرة، ميناء جديد، ومناجم الملح. أرسى الرجال استحقاقا على كلّ البحيرة. ظهرت الآن الأكواخ الأولى فعلا، منازل الهنود العاملين فى مناجم الملح، تجّار المياه: ربما كان هناك الآن أيضا كوخ أجمة حيث تبيع فتيات أنفسهن للمغامرين.

مازلت أفكر فى "أراسيلى"، هنا، بعد سنوات عديدة، على هذا الشاطئ الخالى. إننى أنقب على طول مجرى الرافد الجاف عن المكان، الذى تجسست فيه عليها، وهى تستحم عند الفجر بين الأجمات، وسط الطيور. ذلك هو أيضا، المكان حيث تحدثت إلى للمرة الأولى. إنه شديد البعد لدرجة أننى لا أعرف إذا كان ذلك قد حدث فعلا، أم أننى حلمت به. لم أنس لون بشرتها، لهب عينيها البرّى. كانت هناك عند الفجر، على الرمال الرطبة، حيث مددنا أنفسنا، لمست جسمها، ارتعشت بالحمى والرغبة. تحدثت إلى بلغتها الغريبة، الغنائية الصعبة، وأرتنى تلال الصحراء، التى جاءت منها. لم أفهم. لا أعرف لم اختارتنى، لم منحتنى نفسها. كانت ضعيفة وبرّاوية، ولكن فى نفس الوقت خجولة ورشيقة كما الظلّ. حين ظهرت الشمس، غادرت الأجمات، عائدة إلى المعسكر، إلى الكوخ حيث نام "إميليو" والفتيات الأخريات. إنها من أبحث عنه هنا. ذكرى بشرتها، شعرها الأسود المنسدل على ظهرها، عيناها الرائعتان، صوتها، أنفاسها.

قصة

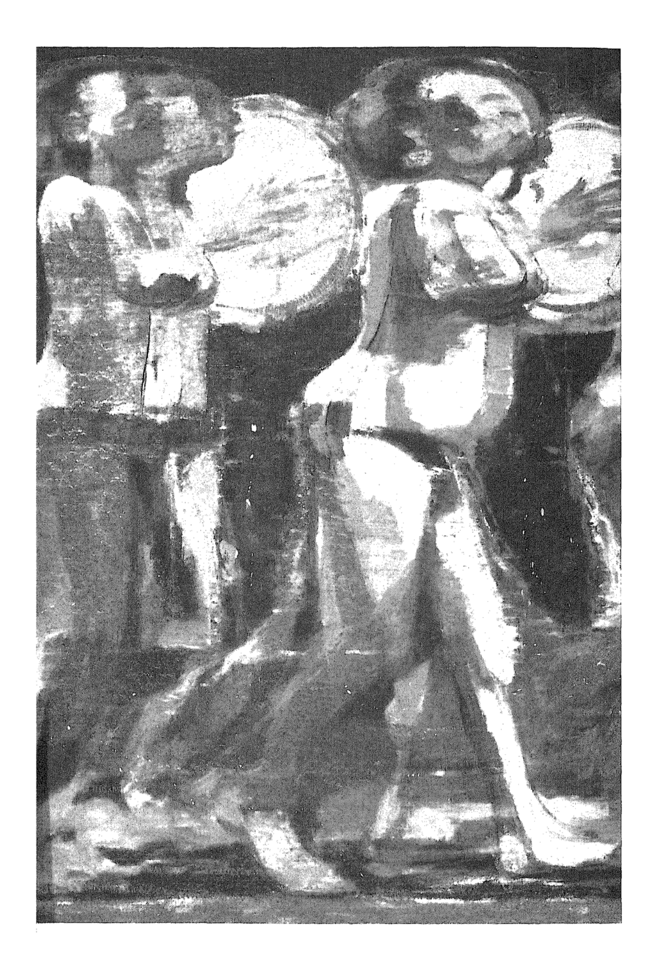
ومع ذلك، لم تأت ذات يوم. أخبرني، "فالديس" المكسيكي، أنها هربت. ضربها "إميليو"، فهربت. ذهبت إلى أعلى المجرى، إلى جانب جبال الصحراء. بحثت عن آثار قدميها خلال المستنقعات، بين الأجمات. ثم رأيت "إميليو" على حصانه. كان مثل صياد يركض باتجاه الجبال. كنت فى المعسكر حين استعادوا جثة "أراسيلى". وجدها الرجال فى الجبال بين غابات "الموسكيت" على الرمال، ليس بعيدا عن النهر. اقتربت البغايا، ناظرات إليها، لاعنين لها. مكث الرجال على مسافة، دون أن يقولوا شيئا. ثم حفر بعض منهم قبرا، تماما حيث كانت، بين الحصى ورمل ضفة النهر. لم يكن ذلك شيئا أكثر من حفرة فى الأرض، أسقطوا فيها جسم "أراسيلى"، وأمسك أحد الرجال بالساقين، وآخر بالذراعين، ورفعاها للحظة، ثم أسقطوها فى الحفرة. كان القبر شديد الضيق لدرجة أنّ ذراعيها ظلا معلقين على الحصى عند الحواف، أتذكّر، كما لو أنها لا تريد أن تختفى. لم أجرؤ على الاقتراب. كنت خائفا من أن أرى وجهها ببشرتها الرمادية، وعينيها المغمضتين، وشعرها الجميل، وقد تلوثت بالغبار. أهال البحارة عليها أحمالا من قذارة بمعاولهم، ثم وضعوا أحجارا كبيرة أعلاها، ونظرا لأنّها كانت مجرّد هندية. لم تتل أى صلوات، ولا وضع صليب، لا شىء، ولا حتى مجرّد علامة تشير إلى البقعة التى دفنت فيها. لكننى أنا نفسى، لم أنس. هذا هو السبب فى عودتى، كى أرى هذا القبر، وأتعرّف عليه مرة أخرى. لقد جفّ النهر، وأحرقت غابات "الموسكيت"، لكن يمكننى أن أرى البقعة، التى دفنت فيها "أراسيلى" فى هذه الأرض الدموية، حيث لم يتزحزح الحصى أبدا.

بعد ذلك، غادرت الفتيات المخيّم، لعدم وجود وسيلة للبقاء هناك. قيل إن "إميليو" قبض عليه فى "سان فرانسسكو"، وشنق فى نفس العام. ويقول آخرون إنه أحرز ذهبا، وأصبح شديد الثراء. فى ذلك العام، جاءت شركة "نانتوكيت" لتستقر فى "سان فرانسسكو"، ولم يعد المغامرون يتوقفون فى "بونتابوندا". لم يعد هناك ما يكفى من الخشب للوقود. ثم قالوا إنّ النهر توقف عن الفيضان.

كان ذلك منذ فترة طويلة، وكان ذلك عالم آخر. الآن، لم تعد السفينة "ليونور" موجودة. لقد غرقت على مرتفعات الرمال فى خليج "سان فرانسسكو". ومن يعرف كيف أصبح القبطان "سكامون"، والقبطان المساعد "رويس"، وصائد الحيتان "ناتيك"، والبحارة الهاواييون والكاناك، و"فالديس" المكسيكى، وكلّ الآخرين الذين كانوا معى حين دخلنا إلى البحيرة للمرّة الأولى.

إننى أهيم على وجهى على طول الشاطئ، فى رياح فصل الشتاء المعتدلة، مستمعا إلى صفير الدرنات، وأنين العظام، وأفرع الأكواخ القديمة. أرتعش، لأنّها تشبه صوت "أراسيلي"، هذا الصفير الذى يتغنى بالنهر الخفى.

بدأ القرن الجديد، لا شىء سيكون كما كان من قبل. لن يعود العالم إلى منشئه. لم تعد البحيرة المكان، الذى قد تولد به حياة ذات مرة. أصبحت بحيرة ثقيلة ولاذعة لإراقة الدماء. أهيم على وجهى على امتداد شواطئها، وسط أنقاض الأكواخ. ربّما أصبحت مثل العجوز "جون ناتيك" فى أيام شبابى، الذى قد يتريث أمام مياه البحيرة الرمادية، بين بقايا قوارب عديمة الجدوى، لم يعد بإمكانه أن يراها أكثر من ذلك. هل سينصت طفل ما ذات يوم للصرخة النكدة للأفرع والعظام؟ أحيانا تمرّ سفن بعيدا عن الشاطئ. أتطلع إلى صواريها الشامخة، ومداخنها المنتفخة. إنها تعبر الخليج، متجهة إلى الجنوب. إنها تواصل البحث عن أسرار أخرى، وفريسة أخرى. ثم يعود البحر فارغا مرّة أخرى، دون إشارة، دون همسة. كيف يمكن للمرء أن ينسى، حتى يبدأ العالم من جديد؟ إننى أجد قبر "أراسيلى" فى كلّ مكان، نفس الأحجار فى كلّ مكان، نفس الأرض المراوغة. بعيدا على الجانب الآخر من الرأس البحرى، توجد مدينة أخرى. أنصت عن كثب، هل أستطيع أن أسمع، معوّلا على الريح، الموسيقى، الضحكات، وصيحات الأطفال؟



## شارلس ملفيل سكامون:

أنا "شارلس ملفيل سكامون"، قائد سفينة "جون ديكس"، لقد عشت تلك الحكاية، واكتشفت هذا السرّ، فكنت أول من فتح الممر عبر هذا الساحل غير المعروف، فى هذه المنطقة الضحلة، هذه الجزيرة المنخفضة، هذه القناة. حيث يصبّ المدّ المتصاعد مع حيتان حريصة على أن تمنح ميلادا لصغارها فى المياه السلسة من البحيرة. لقد عشت تلك الحكاية مثل حلم قديم تحوّل فجأة، فى ومضة خاطفة، إلى حقيقة. أولئك الذين رافقونى، لم ينسوها، لا - ليس "رويس"، ليس صائد الحيتان من "نانتوكيت"، ولا الصبى الصغير الذى كان يصطاد للمرة الأولى، والذى راقبنى كما لو أننى فعلت شيئا محرما، شيئا فظيعا. إننى أتذكّر كلّ واحد منهم، الآن، فى هذه المرحلة النهائية من وجودى، وأنا أقسم، آمين، أن لا شيء مثل ذلك يمكن أن يحدث مرّتين فى الحياة.

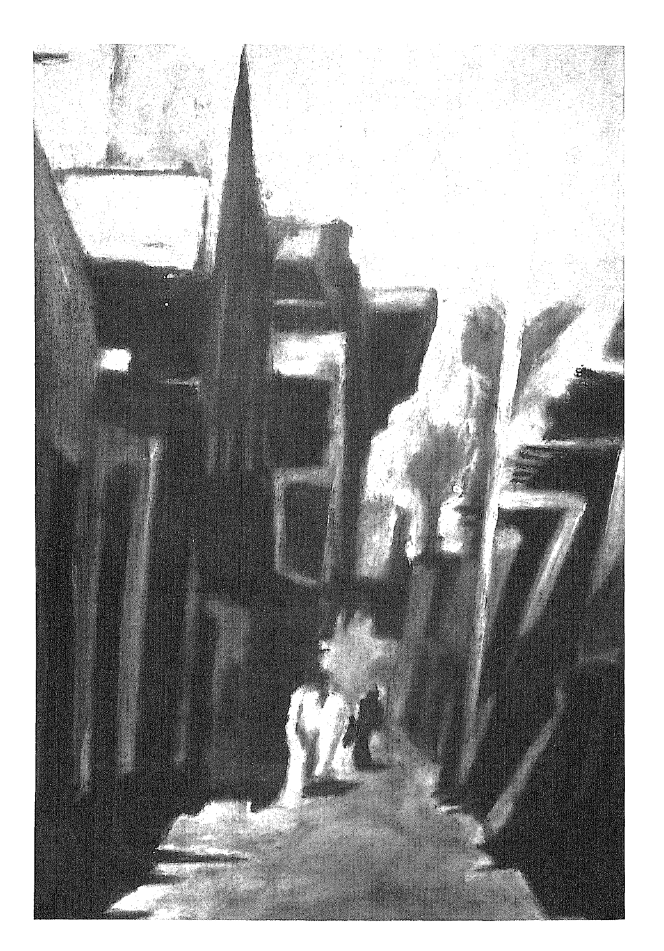
كان دخول البحيرة، فى الفجر، على متن المركب، وسط عدد لا يحصى من أجسام حيتان كبيرة. الإناث منحنية خلال القيام بالولادة، ثم ترفع ذريتها للسماح لها بأوّل نفس من الهواء. عندئذ، اقتحم مركبنا المياه الشاحبة فى صمت، وكأنّ الموت نفسه هو ما نحمله فى جعبتنا. بعد ذلك، لفتنا فجأة ضجّة طيور، وحبّرت البحيرة بدم الحيتان، فأعتمت تحت ضوء الفجر.

اقتحم المركب عبر المياه، أطلقت بندقية الهندى عنان الحربة، التى دخلت إلى أجنحة الحيتان، جاعلة مزيدا من الدمّ يتفجر. لم تعد لدينا أى شجاعة أكثر من ذلك، كما أعتقد، ولم نعد نعرف جمال العالم أكثر من ذلك. لقد أصبحنا سكارى برائحة الدم، بضوضاء الحياة التى انتشرت مع رشّات الرذاذ. أتذكّر، الآن، نظرات الرجال، كيف لم أطلع عليها؟ كانت نظرة متطوّع عديمة الرحمة. كان يمكن لبعض الحيتان المصابة أن تجذب القارب إلى الأعماق، وكان الفرد مضطرا لأن يقطع الصنارة ببلطة حتى يتفادى التعرّض للجنوح على الحواجز الرملية. هناك، ماتت تلك الحيتان، وفسدت جثثها مثل حطام السفن.

أتذكر نظرة الصبى، الذى كان معنا. لقد ظلّ يطاردنى بسؤال وحيد ليست له إجابة. أعرف، الآن، ماذا كان ذلك السؤال، سألنى، كيف يمكن للمرء قتل ما يحبّ؟

لقد كنّا نحن الأوائل. لو أننا لم نأت، هل كان يمكن للآخرين أن يجدوا المدخل إلى هذه الجنّة، الممر إلى البحيرة، حيث تولد الحيتان للعالم؟ كيف يمكن للفرد أن يفشى مثل هذا السر؟

يوما بعد يوم، اعتلى الصيادون القناة لقتل الحيتان فى البحيرة. جاءوا، سنة وراء سنة، مع سفن أكبر وأكبر، من كلّ أنحاء العالم، من "كاليفورنيا"، "شيلي"، "الأرجنتين"، "آلاسكا"، "النرويج"، "روسيا" و"اليابان". كانت السفن مثل جيش عند مدخل البحيرة. حملوا حرابا مطلية بمادة "الكورارا" السامة، مدافع توربيدو، حراب كهربية، رافعات، سلاسل، وخطافات مراكب. أحاطت بهم سحابة من طيور نورس جائعة، ومئات من أسماك القرش فى المياه. تحوّلت البحيرة إلى بحيرة من دماء فى فجر شتائى، نهر استحمام أحمر مبطن بالحجارة. لم تعد البحيرة سرّا، لم تعد خاصتى. لقد أصبحت فخّا أخذت إليه حيتان رمادية، فخّا ماتت فيه حيتان مع مواليدها الجدد. كم من الآلاف طفت أجسامها، رفعت إلى السفن، بواسطة خطافات المراكب، ملتهمة على الشواطئ، متحوّلة إلى براميل زيت؟ قد تتعفن الجثث الهائلة على الرمال، وفى أعماق البحيرة، لو لم ينسحب اهتمامى فى ذلك اليوم المشؤوم من يناير ١٨٥٦، إلى تلك البقعة المنخفضة من الشاطئ المهجور، نصف المخفيّة بجزيرة رملية. هل كان رحم الأرض هذا مايزال كائنا هنا؟ هل كان يمكن الاحتفاظ بسرّ نشأة العالم؟ كانت البحيرة جميلة، وواسعة، فى منتصف الأرض بين سماء ومحيط، بين بحر ورمال، هناك حيث يمكن لحياة أن تبدأ. كانت الحيتان حرّة فى البحيرة، وضخمة مثل آلهة، مثل سحب. لقد جاءت إلى العالم فى المكان الذى بدأت فيه حياة، ضمن أسرار الأرض، بادئة من جديد إلى ما لانهاية، هناك كان ينبغى ألاّ تكون هناك نهاية.



لكننى، أنا "شارلز ملفيل سكامون"، قائد سفينة "ليونور" التابعة لشركة "نانتوكيت"، اكتشفت هذا الممر، والآن لن يعود أى شيء كما كان من قبل. وقع انتباهى على السرّ، ودفعت قدما صيادى المتعطشين للدماء، عندئذ توقفت حياة عن أن تولد. الآن كلّ ما كان محافظا عليه، جرى تدميره. على الشاطئ، حيث قضينا الليلة الأولى، ننصت عشوائيا إلى رشات اقتراب العمالقة، شيّدنا رصيفا خشبيا، حيث حفظت جثث الحيتان قبل أن تلتهم. انبثقت أكواخ، قرى جامعى الملح، تجّار المياه، وقاطعى الأخشاب. نضب رحم الأرض، وجفّ، أصبح عقيما.

الآن، أقترب من نهايتى، أفكرفى مقدمة المركب، وهو يقطع الطريق بصمت عبر ماء البحيرة الشاحب، حاملا بندقية الهندى باتجاه أجسام العمالقة. أتذكّر قفزة إحدى الإناث الهائلة، التى توقفت للحظة واحدة فى الضوء، فى مركزها سحابة من قطرات، ثم تراجعت، ساحبة وليدها إلى الموت. كيف يجرؤ من يحبّ ذلك على قتل من يحبّ؟. ذلك هو السؤال الذى وجّهه لى الطفل على المركب، وهذا هو السؤال الذى ما زلت أسمعه، بعد ذلك. عندما قطعت مقدمة المركب مياه البحيرة، ذهبنا بقسوة مع نوايانا. أفكر فى دموع الطفل عندما رفعت جثث الحيتان لأعلى على جانبى السفينة، لأنّه كان وحيدا فى إدراكه للسرّ الذى فقدناه.

أفكر فى الرجوع إليه، كما لو أننى يمكن أن أوقف مجرى الزمن، مقدمة المركب، كما لو أنه يمكن إغلاق مدخل الممرّ مرّة أخرى. أحلم بكلّ ذلك، تماما مثلما حلمت ذات مرة بفتحة ذلك الممرّ. عندئذ، يمكن لرحم الأرض أن يبدأ فى الحياة ثانية، فتنسل الحيتان برقة عبر أهدأ مياه فى العالم، فى هذه البحيرة، التى لن يكون لها أخيرا أى اسم.

## الهوامش:

**(١) نشرت هذه القصة فى مجلة "آجنى" بالعدد رقم ٥٣ عام ٢٠٠١، وقد ترجمها من الفرنسية إلى الإنجليزية كريستوف برينسكى.**

**(٢)"الكاناك"، هم سكان "كالدونيا الجديدة"، التى تقع فى الجنوب الغربى من المحيط الهادى.**

**(٣) يقصد بها إمارة البحر، التى تمثل الإدارة والجسم السياسى للأسطول البريطانى، وهو المعادل لإدارة الأسطول الفرنسى.**

# الإبانة ..
# عن واقعة كنز الشيخ المغربى

محمد جبريل(*)

وصل إلى الإسكندرية فى اللحظات التالية لغبشة الفجر، عندما كانت المدينة تستفيق من نومها.

قال إنه ترك بلدته فى المغرب فى بداية فصل الشتاء، وطالعته مشارف الإسكندرية فى بداية فصل الصيف.

اجتذبه الخلاء الممتد إلى شاطئ البحر. خلّف متعلقاته حيث وضعها على الأرض. سار كمن يتجه نحو البحر، لكنه لم يقصد مكانا محددا.

الإسكندرية هى أولى المدن المصرية. قدم إليها، وإلى مصر كلها. شالته مدن، وحطته مدن، الأرض فرشته، والسماء غطاؤه، حتى استقر به المقام فى مدخل المدينة، فى المنطقة ما بين الميناءين الشرقى والغربى.

أبرز ما يميزه، قامة طويلة، وعينان بنيتان، ملتمعتان، وذقن مسدلة، ووجه مستدير تخالط سمرته حمرة، ربما بتأثير حرارة الشمس فى رحلته الطويلة، يضع على كتفيه عباءة مغربية، ويثبت فوق رأسه عمامة هائلة، أجاد تدويرها، ويتدلى من عنقه سبحة طويلة من حبات الكهرمان، ودس قدميه فى خف أصفر.

نفى أن يكون قد قطع المسافة بين بلاد المغرب والإسكندرية ماشيا، ظلت دابته على عافيتها، حتى أوصلته إلى بدايات الإسكندرية، فأسقطها الموت. لم يتحدث عن ناسه، ولا من أين أتى، وإن حدسنا أنه واحد من أقطاب الصوفية الذين يسعون فى الأرض، يهمسون بالإشارات والإيماءات والتوقعات والحياة المغايرة. قد لا يعرفهم الناس، لكنهم يعرفون ما يحتاجه الناس.

وهو يزفر فى تسليم:

- سرت ما استعصى علىّ عدّه، قطعت الصحارى، واخترقت المدن والقرى، ولجأت إلى أى موضع أريح فيه بدنى..

كان فى طريقه إلى الحج، ينوى مواصلة السير إلى مكة والمدينة. عهد قطعه على نفسه. قال إن أمنية عمره أن يواصل السير إلى البيت الحرام، يقضى الأوقات مجاورا للكعبة حتى يأخذه الله فى رحابه.

ألف الناس قدوم العشرات من الأولياء والعارفين بالله، يقطعون المسافة من بلاد المغرب إلى أرض الحجاز، سيرا، أو على ظهور الدواب. لأن هؤلاء الصالحين يأتون من مدن تطل على البحر، فإنهم قد يفضلون المدن الموازية للساحل. أولياء الله الذين استوطنوا الإسكندرية، قدموا إليها من مدن تلاصق البحر. تظهر لهم _ أول قدومهم _ مكاشفات وكرامات، يلح أهل المدينة فلا يواصلون الرحلة. يبنى لهم الناس جوامع وزوايا ويؤلفون طرقا ينسبونها إليهم، وتبنى لهم

قصة

(*) قاص وروائى مصرى.

_ بعد الانتقال إلى قرب المقام الإلهى _ أضرحة ومقامات، يفد إليها طالبو النصفة والشفاعة والمدد.

رفض ما عرضه عامة الناس أن يقيم فى فندق، وما عرضه العديد من الوجهاء أن ينزل فى ضيافتهم ، فضل لاعتكافه _ بمساعدة رجال أنس إليهم _ أن يبنى خيمة فى موضع مقابل لساحل البحر. عاونه الرجال على تزويد الخيمة بالضرورى والمتاح، وما لا يصرفه عن تأملاته وواجباته الدينية.

الخيمة تطل على البحر من ناحية الشمال، لا يغادرها إلا ليؤم من لزموا جواره فى الصلوات الخمس، أو يعظهم بعباراته الغامضة قبل أن يؤم صلاة الجمعة. ربما مضى لتبين أحوال الناس، وشراء ما يلزمه من الأسواق. لم يطلب صداقة، وإن ألح الناس فى بذل صداقاتهم، وكل ما يملكون من ود. لاحظوا ميله إلى التمشى على الشريط الذى يمتزج فيه مد الموج وجزره ورمال الشاطئ.

لاحقته عيونهم فى سيره المتباطئ بين الخيمة الصغيرة وشاطئ البحر، يقلدونه فى حركات الوضوء، وفى القراءات، والتسبيحات، حتى ما ألفوه يهملونه، ويفعلون مثل فعله. إذا انتقل من موضع إلى آخر حول المكان، مشى الناس - متبركين - أمامه وحوله.

طال جلوس الناس إليه، يناقشهم فى أمور دينهم ودنياهم، ما يتصل بمعاشهم وبالحياة الآخرة، الباقية. يختار لأحاديثه أبسط الكلمات والعبارات، ويستعيد ما يقوله من أفواههم، أن يكونوا لم يفهموا، أو أخطئوا الفهم.

امتدت أيامه، فحدس الناس أن الشيخ لن يكتفى بالزيارة، يقضى أياما بينهم، ثم يمضى إلى مواضع يقصدها: جامعا، أو ضريح ولى، أو مقاما. توضح اعتزامه الإقامة فى حرصه على الصداقة، والمناقشات، وشراء ما يلزم لإقامة طويلة.

لما زاره والى الإسكندرية، أسدلا عليهما باب الخيمة، عاش الناس فى القلق، لكن الوالى غادر الخيمة - بعد حوالى الساعتين - يتبعه الشيخ، سارا - متجاورين - إلى حيث يقف جند الوالى وركائبه. سلم عليه الشيخ، عانقه كما يتعانق الصديقان، ظل الشيخ يرقب ابتعاد الموكب حتى غيبه الأفق.

اجتمع عليه المريدون من بحرى، وأحياء الإسكندرية الأخرى. أدركوا أنه قطع مراحل الطريق، فعلت مرتبته فيه. أذاعوا عنه الكرامات والخوارق والمعجزات، قدموا له ما يصعب حصره من الهدايا والنذور.

انتشر له من الذكر ما لم يتحقق لأحد من أولياء الله من قبل.

لم يظهر الناس ضيقا، حين عاب عليهم أنهم يذمون الدنيا فى كلامهم، ويقبلون عليها بما لا يخفى. يأكلون من خيرات الله، ولا يشكرون صاحب الفضل والمنة. يحبون ما كرهه الله، وينشغلون بما يصرفهم عن عبر الدنيا. لا يطيعون الخالق، ولا يحفظون القرآن والسنة، ولا يعملون بهما. كرر تحذيره لهم من مقامع الحديد فى الآخرة، يهوى بها الملائكة الغلاظ الشداد، الإحراق بالنار ظاهرا وباطنا، لسع الحيات الهائلة كالجمال، لدغة العقارب الضخمة كالبغال.

تقلصت ملامحه بالأسى:

نحن نكثر من الكلام عن الموت، ولا نعد أنفسنا له!

عرف مريدوه أنه بلغ فى المجاهدة والمشاهدة ما لم يبلغه أى من أقطاب الصوفية. يمتلك قوة هائلة لا تضاهيها قوة أخرى. يحيل ماء البحر المالح إلى ماء عذب، يشفى الأيدى والسيقان المشلولة، يزيل الأمراض بلمسة من يده، يقيم الأموات من رقدتهم.

وآتاه الله قدرة هائلة على معرفة ما كان، وما سيكون، بإذن الله تعالى، يستعيد ما جرى فى الماضى، ويستشرف التوقعات. يتحدث عن أشياء يجهلونها، يستقبلون من يؤكد صحة الروايات.

رفض أن يثبت، أو ينفى، ما رواه مريدون أنه يؤدى صلوات اليوم الواحد ما بين البيت الحرام، والروضة الشريفة، وجوامع الأزهر والقرويين والأمويين، وإن أنكر كل ما نسبه الناس إليه من خوارق ومعجزات، إنما هى كلمات قالها عفو

الخاطر، أملتها قراءات ومعارف وخبرات، أراد بها أن يخدم الناس، فساعده الله عليها. رفض حتى أن يقام له مولد سنوى باسمه، ذلك شأن الأقطاب.

مال الناس إلى التأسى به، والجرى على سنته، واقتفاء خطوه، ومحاكاته فى مظهره ومشيه وقعوده، وحركاته وسكناته وأقواله وتصرفاته، حتى فى نبرات صوته، والمفردات التى تأتى على لسانه. يقلدونه فى حياته قدر طاقتهم، يستمسكون بما يرون أنه أخلاقه.

لم يكن الوعاء الذى يشرب منه يمتلئ حتى يفرغ، تناقل مريدوه أن من يروى عطشه بما فى الوعاء، حصّن نفسه ضد الأذى والشر، واكتسب بعض ما فى الشيخ من قدرات.

ظلت الجلسات فى اقتصارها على العظات المتدبرة لأحوال الدنيا والآخرة، حتى التقط مريد - صار المريدون كثرة - قول الشيخ فى سياق كلماته:

لو أننا عثرنا على الكنز المطمور فى هذه الأرض، فستُحل مشكلات كثيرة.

قاطع المريد اتصال الكلمات:

أى أرض؟

الأرض التى نجلس فوقها.

مسح مريد عجوز ذقنه فى هيئة العارف:

لهذا رفضت أن تنزل فى فندق أو فى ضيافة الوجهاء.

قال الشيخ:

الحياة الباقية تشغلنى عن الحياة الفانية.

صمت عن إبلاغهم بالمدة التى ظل فيها الكنز محفوظا فى باطن الأرض، دون أن يعرف أحد، أو تجرى عمليات حفر للعثور عليه.

أزاح عمامته إلى الوراء، ومسح العرق المتفصد فى جبهته:

- أعرف بالكنز، لكن أمره لا يهمنى.

علا صوت المريد:

- لكنه يهمنا. قلت بعظمة لسانك إنه يحل مشكلاتنا.

اختلطت الأصوات، تعيب على المريد ارتفاع صوته وحدة نبرته فى حضرة الشيخ. تداخلت - من بعدها - الملاحظات والتعليقات والأسئلة، وإن اجتذب الانتباه صوت أجش، عميق:

- لماذا لا ترشدنا إلى موضع الكنز، وتترك لنا أمر العثور عليه؟!

اتجهت الأعين إلى الشيخ، تطلب إيماءة الموافقة.

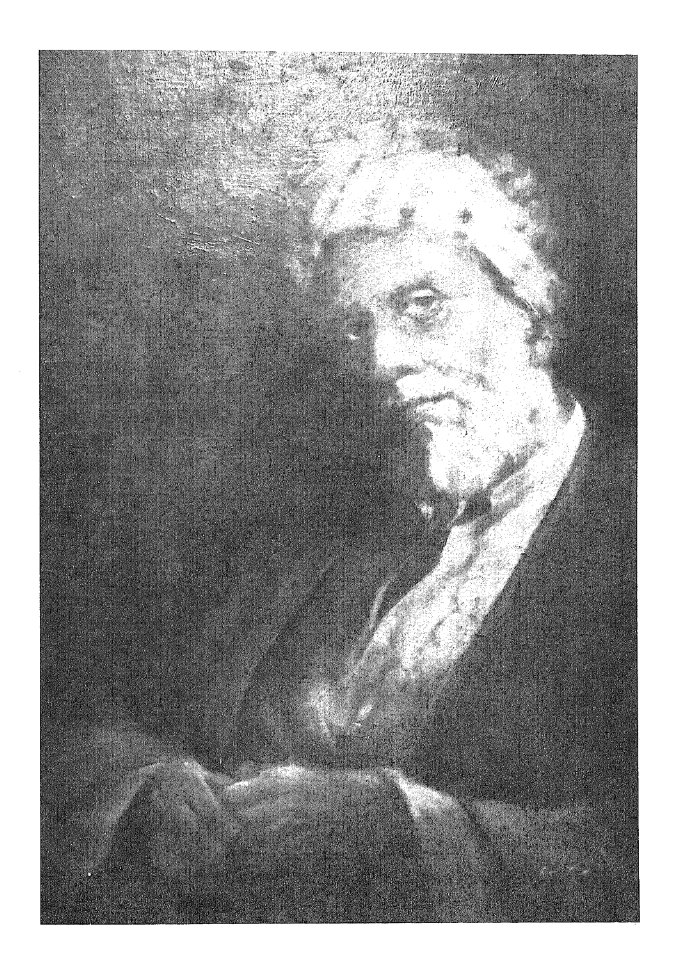
طال صمت الشيخ واستغراقه، ثم رفع رأسه، وقال:

ما أعرفه أن الكنز فى هذه المنطقة القريبة من ساحل البحر.

ثم وهو يدلك المسبحة المتكورة فى راحته:

- ابحثوا بأنفسكم، أبذل ما أعرفه، وتبذلون وقتكم. وقتى لله وحده!

لم يعلن عن الجهة التى أخبرته بالكنز، ولا أشار إليها، ومن طمره فى هذا الموضع، وإن بدا على ثقة مما قال. جاوز الاسم إلى تفصيلات تتصل بالمكان، وما يضمه الكنز من الذهب والأحجار الكريمة والأموال ونفائس لا توجد فى غير الجنة. نفى أن يكون الكنز فى حاجة إلى تعازيم، أو كلمات سحرية، أو أرقام لفك الطلسمات.



تبدل الحال فى الآونة التالية. علت الفؤوس فى أيدى المريدين، هوت على أى موضع يظن رخاوته، وعلى أسفل الأشجار الصحراوية القليلة، المتناثرة. سيطر على الجميع حلم العثور على الكنز، العثور على ما تيقنوا - بتيقن الشيخ - من وجوده.

حين تواصل الإخفاق فى ارتطام الفؤوس بالجسم الصلب، بشارة بالكنز، تعددت التفسيرات بين ما إن كان فى الأرض طلسم ينبغى فك رموزه، أو أن ذبح ضحية قد يتيح ظهور ما غمض، أو ربما يحتاج بوح الكنز بسره تلاوات قرآنية وتسبيحات وأدعية.

بدا الشيخ وحيدا فى خيمته، يؤذن للصلاة، ويؤديها بمفرده، يخلو إلى أوراقه وأوراده، وحبات مسبحته وتأملاته، يكثر من التلاوة والذكر والتسبيح والاستغفار، وسائر ما يتعلق بالعبادة.

نفض نفسه من البيع والشراء، واختار العزلة فى خيمته معظم ساعات يومه، يصلى، ويذكر، ويتأمل. انفرد عن الخلق فى الخلوة والعبادة، يستشعر مراقبة الله فلا يراه على ما لا يحيد عنه، يشرب كؤوس القرب، ويسبح فى بحار التجليات.

قطع العلائق التى تحول بينه وبين ما يريده، ما يسعى إليه، استغنى عن جميع الموجودات، واتجه إلى الله بالكلية. ألقى بنفسه فى أنواع المجاهدة والمشاهدة والرياضة بالصوم والقيام والسهر ودوام الخلوة. عيناه تبصران الذات الإلهية، فلا تريان سواها. انشغل بالعبادة، والتبرؤ من الأغيار والمعوقات، يحفظ أعضاءه عن كل ما يغضب الله، لا يفسد طهارته سوى قضاء الحاجة، ولا يفرغ من الصلاة أياما متوالية، ولا يأكل ولا ينام، ويؤدى كل صلاة على أنها آخر صلاة له. يتحدث عن الطريقة والحقيقة، يخاف أن يخطو خطوة، أو يجرى كلام على لسانه، مما لا يرضاه الله سبحانه، وجد فى نصرته - سبحانه- عوضا عن كل شىء، يحفظ نفسه فى المجاهدة والمكاشفة، يمضى الأيام طاويا، لا يذوق إلا الماء القراح، يطرح السجادة فى كل موعد صلاة، فيؤدى أركانها، يستقبل القبلة، فيصرف نظره عن كل شىء، يديم النظرات إلى الحق وحده، ويرجع إليه فى أمور كثيرة، ويطلب المدد فى كل الأحوال.

ظل على زهده فى الدنيا، ورفض الخوض فى غمارها، وعدم الالتفات إلى ما قد يحجب اليقين، ومراقبة الله تعالى. لم يعد للدنيا مكان فى داخله، خاصمها، فلا يكون قلبه مفرقا بين الله وبينها. إله العالمين لا حاجة به إلى أهل الدنيا الذين شغلهم زخرفها وزينتها، وخرجوا عن حفظ العهد، وطاعة الشيخ.

عقل جوارحه عن كل شىء، جعل قلبه فازعا عن الجميع. فرغه عما سوى الله، استشعر مراقبته فى خواطره وأقواله وتصرفاته، استحضر علمه المحيط، تمثل قدرته، تطلع إلى عطائه وفضله، انغلق على نفسه بالعزوف عن النقاش، وإهمال ما يوجه إليه من أسئلة.

صار الكنز هما للناس، فهم مشغولون بالبحث عنه، يفردون الأوراق والخرائط ويتبادلون المعلومات. لما أخفقت المحاولات، واستعصى الأمل فى الوصول إلى ما يشى بالكنز، ساورهم الشك إن كان العثور عليه يرتبط بطلسم هو المدخل إليه.

كان الشيخ قد اكتفى بنبأ وجوده، لم يتحدث عن الظروف التى تحيط به، ولا إن كان يحتاج الوصول إليه أدعية وتعازيم. وثمة من أبدى تخوفه من أن تقترن ملامسة الكنز بعضّة ثعبان لطرد من تسول له نفسه أن يأخذ ما فيه.

عاب الشيخ على الناس جنوحهم إلى مخالطة الدنيا بما يرضى الشيطان، وإغفال المجاهدة والتقوى والإشارات والكلمات. أخذ عليهم أنهم لم يستوعبوا فيوض الأنوار، فأغمض أعينهم، وانفصلوا عما حولهم. حث على ترك الدنيا والشهوات والذنوب، والإكثار من قراءة القرآن، وتلاوة الأدعية والأذكار، والانشغال بذكر الله وطاعته، والتقرب إليه بالزهد والورع ومجاهدة النفس وأفعال الإيمان.

غرق غالب الناس فى البحث عن الكنز فى مساحات الرمال التى تحولت إلى كومات متلاصقة. ثمة من هزمهم اليأس،

فغادروا إلى مدنهم وقراهم، وثمة من وجدوا راحة النفس فى العودة إلى خيمة الشيخ، يجلسون بالقرب من مجلسه، وينتظرون إمامته للصلاة وعظاته ودعواته.

بدّل الصورة تماما، وعكس المعانى، قدوم مئات الجنود، يبعدون الناس عن المكان جميعا، لا حفر، ولا تنقيب، ولا استكانة إلى خيمة الشيخ.

حين اطمأن الجنود إلى خلو المكان من الناس، بدءوا فى تقويض الخيمة، وإلقاء ما بها من ضرورات وأوراق ومخطوطات وخرائط فى الفضاء الفسيح.

تهيأ الشيخ - فى موضعه داخل الخيمة المتهدمة - لمرافقة الجند إلى وجهة يعلمونها، ولا يعلمها.

كان صوت قائد الجند قد علا بكلمات فى رقعة، تعيب على الشيخ أنه أخل بموافقة السلطان على أن يلزم هذا المكان، يلتقى الناس، يعظهم ويدعو لهم، أخذت عليه الكلمات إفساد الناس، وتبشيرهم بما ليس فى الدنيا، وإغلاق نوفذ التطلع إلى نعيم الآخرة.

# موت شاعر

مصطفى نصر(*)

كان القيصر نيقولا الثالث يتحدث، وبوشكين ينصت لحديثه الممل مضطرا، لقد عاد إلى بطرسبرج بعد غياب طويل، أنهكه السفر، وتحركات العربة الرتيبة، يريد أن يرتاح، يرتمى فوق فراشه فى حجرته الأثيرة التى أوحشته، ثم يذهب إلى نتاليا حبيبته، ويقابل أصدقاءه، يتحدث معهم عن الشعر. لكن القيصر مازال يتحدث وهو جالس مرتاح، بينما بوشكين يقف منذ وقت طويل:

كنت فى شبابى أكتب الشعر.

وضحك القيصر فاضطر أن يجامله ويضحك مثله:

لولا مهام الحكم الثقيلة لصرت شاعرا مشهورا مثلك، وربما أشهر منك.

ابتسم ولم يعلق بشىء، "أى شعر هذا الذى يتحدث عنه؟!"

لكننى غير راض عن الأشعار التى تكتبها عن الفلاحين، قرأت واحدة منها عن فلاح يحمل ابنه الميت وخلفه امرأتان.

رأيت مشاهد حزينة كثيرة يعيشها فلاحو الأرض هناك.

وغضب القيصر، تبددت ابتسامته التى طالعه بها؛ عاد وجهه إلى الوضع الذى يعرفه عنه.

مالك أنت والفلاحين؟ كن فى نفسك.

الإعياء يضنيه، ساقاه ترتعشان تحت جسده من شدة التعب.

أنت شاعرى المفضل، أحيانا أضبط نفسى متلبسا بترديد أشعارك، يمكنك أن تكون أغنى رجل فى روسيا كلها، فقط تسير وتفعل ما أريد.

أومأ برأسه ولم يجبه، كل ما يريده الآن؛ أن يسمح له بمغادرة القصر، أن يجد نفسه فى بيته وفوق فراشه، ياه، لن يذهب إلى نتاليا الليلة، سيقابلها فى الغد، سيكتفى الليلة بالنوم.

اجلس يا بوشكين، اجلس.

العفو يا مولاى.

تحب نتاليا جونتشاروفا وتريد أن تتزوجها؟

فعلا يا مولاى، وأنتظر الوقت المناسب الذى أستطيع فيه أن أبنى بيتا و.....

(*) قاص وروائى مصرى.

قصة

وقاطعه القيصر:

كل نفقات الزواج سأدفعها لك.

ثم نادى رئيس حرسه بنكندروف، الذى جاء بقامته المديدة وجسده الممتلئ ووجهه المائل للاحمرار، ونظر إلى بوشكين فى ضيق عندما رآه فى حضرة القيصر..

اصرف لبوشكين كل نفقات زواجه من نتاليا.

صاح بنكندروف بلا حماس وهو مازال يتابع فى ضيق: أمرك يا مولاى.

وقال القيصر بعد أن وقف لينهى مقابلته لبوشكين:

اذهب لتزف الخبر السعيد لنتاليا.

نظر إليهما غير مصدق أنه قد آن له الخروج من ذلك القيد، إنه يريد، بل يتمنى أن يتزوج نتاليا، لكن ليس عن طريق القيصر أو بنكندروف.

سار كالمنوم حتى خرج من باب القصر.

مازال بنكندروف يقف أمام القيصر واضعا يديه فوق كرشه الممتد، ضحك القيصر من رؤيته هكذا وصاح فيه:

أراك غير راض عما فعلته مع بوشكين.

إنه مجرد شاعر.

لقد سيطر على أحاسيس الناس فى روسيا، خاصة المثقفين، فإذا كان من الممكن توجيه قلمه وفنه ناحية الحكومة؛ فستكون الفائدة كبيرة وهامة.

إننى يا مولاى قائد حرسك والمسئول عن أمنك، وأعرف كيف أتعامل مع هؤلاء، القوة يا مولاى، القوة هى الحل.

القوة تكون مع الرعاع، لكن المثقفين تزيدهم القوة عنادا وصلابة، وتجعلهم أبطالا فى نظر الشعب.

**

نسى بوشكين القيصر فى أيامه الأولى مع نتاليا الجميلة، انصرف تماما حتى عن كتبه، لا شىء سواها:

نتاليا، إننى سعيد فى حياتى معك سعادة لا توصف، وكل أملى أن تظلى معى.

وأنا سعيدة لأننى تزوجت الشاعر الذى ملأ الدنيا غناءً وموسيقى، لكنك كسول هذه الأيام، لم تخرج من البيت منذ أن تزوجنا.

قبل أن يجيبها سمع صوت دقات على الباب فأسرع إليه، ظنها الخادمة العجوز التى تأتى كل صباح لخدمتهما، وتعود إلى بيتها بعد أن تقدم العشاء لهما، فوجئ برسول القيصر أمامه يدعوه لحفل فى القصر يوم الأحد القادم.

صاحت نتاليا عندما رأته حزينا مهموما:

لا أرى أن الأمر يستحق كل هذا القلق والأسى.

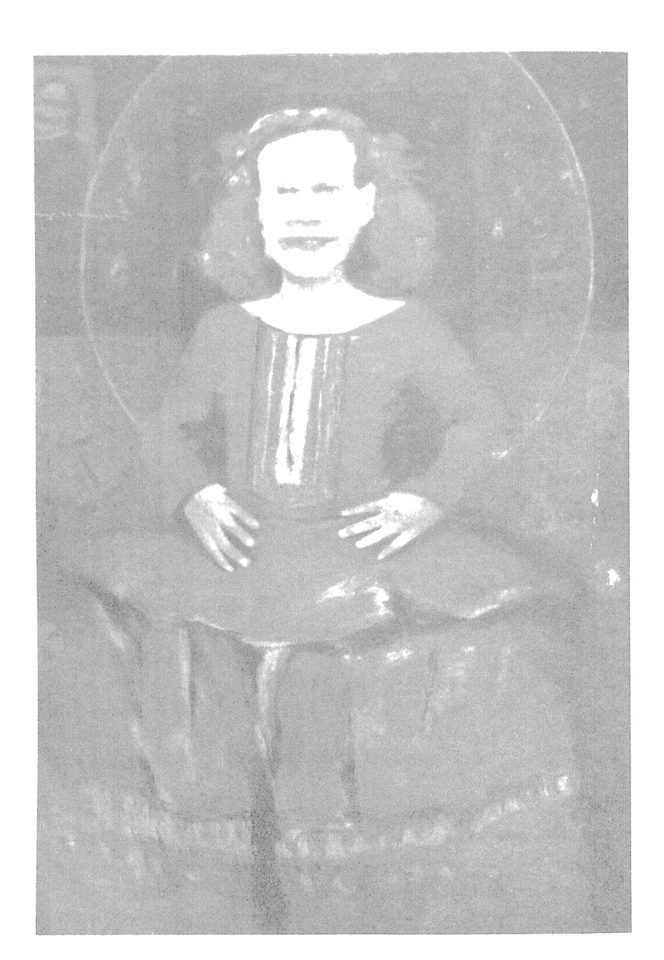
لا أحب نيقولا هذا، لدى إحساس بأنه - أيضا - لا يحبنى.

لقد كان سبب زواجنا بالنقود التى خصصها لنا.

إننى لم أخلق لهذه الحفلات، راحتى فى بيتى حيث كتبى.

كل شعراء روسيا يحسدونك لاهتمام القيصر بك، فلا تضيّع الفرصة من أيدينا.

أضيئت أنوار القصر، ووقف القيصر يتابع الموجودين بشموخ، لم يأت بوشكين للآن، لا يستطيع القيصر أن ينكر أنه يهتم به اهتماما خاصا، إنه يتابع الباب الكبير بقلق كأنه ينتظر قدوم حبيبته، ما سر اهتمامه هذا؟ هل هى "نتاليا" الجميلة؟ لا، بوشكين وحده يشغله ولو كانت زوجته دميمة، لقد كان القيصر يهتم به من قبل أن يعرف نتاليا.



اقترب بنكندروف بملابسه الداكنة المميزة وحزامه العريض الذى يخنق كرشه، والسيف الذى يتحرك مع تحركات الكرش كأنه يفسح له الطريق وهو سائر، ضحك القيصر وأشار له بإصبعه:

لماذا تكره بوشكين؟

باغته السؤال، إنه يكرهه حقا؛ وكان سببا فى نفيه أيام القيصر السابق، وحاول مع نيقولا هذا كثيرا لكنه لم يستجب له:

تكرهه لأنك تعلم أننى بداخلى أكرهه وأتمنى القضاء عليه.

ارتاح بنكندروف لهذا التفسير، وإن كان بداخله أسباب أخرى لا يعرفها القيصر.

اقترب شاب وسيم، انحنى أمامهما فى أدب وصاح:

أسعدتم مساءً يا مولاى القيصر.

نظر القيصر إلى بنكندروف متسائلا، فصاح:

إنه دانتس، نبيل فرنسى من مناصرى الملكية هناك.

قال القيصر فى لامبالاة:

أهلا بك .

إننى فخور لأننى قابلت مولانا نيقولا الثالث.

وصاح بنكندروف:

هاهو بوشكين قد جاء مع نتاليا زوجته.

قال دانتس دون أن يحس:

إنها ذات جمال أخاذ.

انتبه القيصر لملاحظته، فصاح:

أعجبتك، ألا يوجد فى فرنسا من تفوقها فى جمالها؟!

الجميلات كثيرات هناك، لكن لهذه جمال خاص ليس له شبيه فى العالم.

ربت القيصر على ظهره وتركه وسار ناحية بوشكين ونتاليا.

أمسك القيصر ذراعى نتاليا ودار بها وسط البهو الكبير، وتبعه العديد من الراقصين:

لم أر امرأة روسية ترقص فى خفتك.

إننى مسرورة لرأيك يا مولاى.

أين ذهب زوجك الشاعر؟

يتحدث مع مجموعة من المثقفين أصحابه، إنهم يطاردونه حتى فى الحفلات الراقصة.

ظلمك بوشكين عندما تزوجك، أنت فى حاجة لزوج متفرغ لجمالك وحسنك.

لكنه يحبنى.

ماذا فعل من أجل هذا الحب، إنه عاجز عن أن يصنع لك حياة مناسبة.

تركها القيصر بعد أن أتعبه الرقص، كانت تطير كالفراشة بقامتها المديدة وقدها الممشوق، ثم أسرعت بعيدا عنه كأنها فكت من أسره، دارت وسط المدعوين، وهى شاردة فيما قاله القيصر عن زوجها. اقترب دانتس منها، حدثته وابتسمت له، ثم أسرعت بعيدا عنه، وقفت تتحدث مع مجموعة من السيدات واقترب دانتس من القيصر وهو مازال يتابعها بإعجاب شديد. أمسك القيصر ذراعه:

أراك متعلقا بهذه الحسناء، نتاليا.

خاف دانتس من أن يصرح له بإعجابه بها، فأصدقاؤه فى بطرسبرج يتحدثون عن تعلق القيصر بزوجها بوشكين:

هى جميلة حقا، لكنها زوجة الشاعر المقرب من مولانا القيصر.

أسعد عندما أرى حبيبين يتناجيان أمامى.

لكن يا مولاى..؟

أسرع إليها وراقصها، لا تضيّع وقتك.

**

ضاق بوشكين بهذه الحياة التى يفرضها القيصر عليه، مقابلات لا تنتهى، يحدثه فيها عن أشعاره التى كتبها فى شبابه، وعن أفكار يقدمها إليه ويلح عليه بأن يكتبها، ويؤكد له بأنها ستعجب الناس، والحفلات التى يدعوه إليها هو وزوجته، الغريب أن "نتاليا" سعيدة بهذه الحياة، لو تطيعه لارتاح:

نترك "بطرسبرج" نهائيا ونعيش فى موسكو بعيدا عنهم.

- ذلك تصرف مجنون، لو ذهبنا إلى هناك سينقطع عنك الراتب الذى يدفعه لك.

لا تخافى، سأكتب وسأعيش من إيراد كتبى وأشعارى.

صاحت بضيق:

أية كتب وأية أشعار، لو فعلت هذا لن تجد ثمن ما نرتديه.

أرجوك يا نتاليا، إنهم يريدون القضاء على بك.

دعك منهم، فأنا أحبك ولن يستطيع أحد أن يأخذنى منك.

عندما ينفرد بنكندروف بنفسه يتذكر بوشكين، يراه بوجهه المبتسم دائما وعينيه البنيتين، إنه لم يرتح له منذ أول لقاء بينهما، لقد تحدث معه دون اهتمام والتف الناس حوله وسألوه عن أشعاره وكتبه. ماذا يضر الناس لو كفوا عن قراءة الكتب، إنهم بلهاء، هل ستشبعهم هذه الكلمات أو تغنيهم؟! إنه يكرهه، وكلما ازداد تعلق الناس بأشعاره وكتبه يكرهه أكثر، لذا؛ همس فى أذن القيصر بأشياء لم تحدث:

إنه يعلن فى كل مكان أنه مثلك، فلو كنت تمتلك القوة والسلطة والمال، فهو يمتلك الموهبة العظيمة وحب الناس وتعلقهم بشعره وكتبه.

لم يقل بوشكين هذا، لكن بنكندروف أحسه من قوله وأفعاله ومعاملاته، خيلائه وثقته بنفسه.

لقد أرسل بنكندروف الولد الفرنسى – دانتس – إلى بيت نتاليا ليؤثر عليها لكى تترك بوشكين وتلجأ إليه.

لكنها صاحت فيه غاضبة:

أرجو ألا تأتى إلى هذا البيت ما دام بوشكين غير موجود.

وأشاع بنكندروف فى كل مكان يذهب بوشكين إليه: أن نتاليا زوجته عشيقة للقيصر ولدانتس الفرنسى.

فيصيح بوشكين فى زوجته صارخا:

يقولون إن ذلك الولد الفرنسى قد جاء إليك فى غيابى؟

جاء، لكن ......

ولماذا لم تخبرينى؟!

أنا أعرف كيف أدافع عن نفسى، جاء يغازلنى فطردته.

هيا نذهب بعيدا، فالقيصر يريد أن يخنقنى بك.

أفعالك هذه ستجعلهم يحسون بأنهم انتصروا عليك.

تأتى أخبار بوشكين إلى القيصر، يتلقاها مبتسما، لقد اقتربت نهايته، كل الأمور تسير كما يريد، يضحك ثلاثتهم بصوت مرتفع (القيصر وبنكندروف ودانتس)..

وأنت يا دانتس، أريد أن يصل الأمر إلى المبارزة، فأنت خير من يستخدم المسدس، وهو شاعر لا يمتلك سوى الكلمات.

لكن يا مولاى المبارزة منعت بأمر القانون.

ينظر القيصر إلى بنكندروف ويضحكان للنكتة التى أطلقها دانتس:

أى قانون أيها الفرنسى؟! أنا القانون.

لم تتوقع "نتاليا" أن يصل الأمر سريعا إلى هذه النهاية:

مالك أنت والمبارزة يا بوشكين؟

لن أتراجع، لقد أهنته أمام الجميع، فطلب المبارزة وأنا وافقت.

أرجوك، إنها مصيدة أعدوها لك منذ زمن بعيد.

لن أتراجع.

وانطلقت الرصاصة لتصيب قلبه، فيجلس القيصر على مقعده الوثير مرتاحا ومتنهدا. وبنكندروف يضحك حتى يهتز كرشه، لكن القيصر لم يضحك أو يبتسم، يقولون إنه حزن كثيرا عليه وإنه ردد:

لو أطاعنى لظل حيا ينشد أشعاره.

وردد فى صوت هامس لم يسمعه بنكندروف:

لولا اضطرارى للمحافظة على العرش لما قتلته ولظل شاعرى المفضل.

# رجل ملتصقٌ بكرسى

رجب سعد السيد(*)

تباينت روايات كل من زعم أنه شاهدٌ على الأحداث. عدد الزاعمين آخذ فى الازدياد، حتى يومنا هذا، ولم يكن ثمة من يلتفت لذلك التباين فى الأقوال، ولم يتوقف أحد ليراجع الروايات ويتبين حجم الحقيقة فيما يدلى به الشهود.

اكتفى الجميع بالإنصات، ليس لأن البشر منطبعون على الميل لسماع أخبار الآخرين، فحسب، بل أيضا لأن نوعا غريبا من الحرص ساد الجميع، فكأنهم اتفقوا على ألا يقترب من الحقيقة من يضعها فى حجمها الحقيقى. كأن القوم تواضعوا على حماية بنيان شيدوه بأنفسهم.

على أى حال، كانت رواية الساقى هى الأقرب إلى عقول البعض، ممن ينشدون اتساق الحقائق وتراتب الأمور، ويجب أن نحدد أكثر، فنقول إن جانبا من هؤلاء قد رضى بالجزء الأول من شهادة الرجل، الذى لا يمنعه عيب خلقى فى إحدى قدميه من الحركة الدائبة، ليس داخل المقهى، فالمكان عبارة عن دكان صغير، لا تزيد مساحته عن بضعة أمتار مربعة، ولكن فى نطاق دائرة من المحلات التجارية والورش الصغيرة، يوصل الطلبات لزبائنه من العاملين بها، وكان - أيضا - يخدم نفرا من سكان البيوت المجاورة.

أكد الساقى الأعرج - وهو العامل الوحيد بالمقهى، ويقوم بسائر الأعمال - أنه كان يعد غلاية الشاى، واقفا وظهره للباب ، فلما استدار وجد زبونا على الكرسى الوحيد فى مركز المقهى، الذى لم يكن يتسع لأكثر من طاولتين أخريين، حول كل منهما كرسيان بقاعدتين من القش؛ وكانت الكراسى الأربعة خالية. قال: زبائنى كلهم خارج الدكان، وندر أن جاء زبون من غير أهل الشارع ليجلس داخل المقهى. قال أيضا إن الزبون كان غريب الهيئة، وربما كان أنيقا، فهو لا يفهم فى الأناقة ليؤكد ذلك، لكن اللافت للنظر أن ملابسه كانت غير اعتيادية، ولابد أنها تساوى نقودا كثيرة. وردا على سؤال عما سمعه من الزبون الغريب، قال الساقى إنه لم يسمع منه كلمة واحدة، حتى (السلام عليكم) لم يقلها. ولـمّح إلى أن شيئا لا يستطيع تحديده فى الزبون الوحيد جعله لا يرتاح إليه ويشعر بالقلق من تواجده داخل المقهى.

أكد بائعان متجولان على أناقة الغريب. دخلا إلى المقهى الصغير وانزويا جالسين إلى إحدى الطاولتين الخاليتين، وفرشا عليها نصف صفحة صحيفة، وضعا فوقها صفا من الأرغفة البلدية وقرطاسا مبقعا بالزيت، مليئا بأقراص الطعمية، وآخر باللفت والجزر المخللين؛ وانهمكا فى تناول وجبتهما غير حافلين بالرجل على بعد منهما لا يزيد عن متر واحد. بدأ اهتمامهما به بعد أن اقتربا من الشبع، ولاحظا أنه يدخن بشراهة، وأن علبة سجائره من النوع الفاخر. وبعد أن فرغا

قصة

(*) قاص مصرى.

من تناول طعامهما، طلبا كوبى شاى. أقر أحدهما فى روايته أن زميله راهنه على نجاحه فى الحصول على سيجارة من جارهما الذى كان منشغلا عنهما تماما، شاردا. سأله: أهذه سجائر مستوردة؟ التفت إليهما محدقا إليهما، ومرت لحظات قبل أن يبدر منه رد فعله الصامت، فتتحرك يده بعلبة السجائر باتجاههما. أخذ كل منهما سيجارة. لم يشكراه، ولم ينطق بحرف.

وتدافع ماسح أحذية، مخترقا جمع المتحدثين والمستمعين، ليضيف - فى حماسة واضحة، كأنه يثبت حقه فى سبق - أنه حصل على سيجارة من ذات العلبة؛ وأكد على صمت الرجل، فعندما اقترب منه يضرب بفرشاته على صندوقه، متسائلا: تمسح يا بك ؟ تمهل الرجل للحظات قبل أن يشير إليه، دون كلمة، موافقا. جلس ومسح حذاءه، ولم يكن - بالحقيقة - بحاجة لتلميع؛ ودخن السيجارة فى أثناء عمله، فلما انتهى نفحه الرجل ورقة من فئة الخمسة جنيهات، وأشار إليه أن ينصرف، فانطلق مستغربا غير مصدق. قال ماسح الأحذية إن وجه الرجل كان حزينا، كأنه خارج من جنازة، وتهيأ له أن عينيه كانتا شديدتين الاحمرار، وبتعبيره: كانتا ككأسى دم.

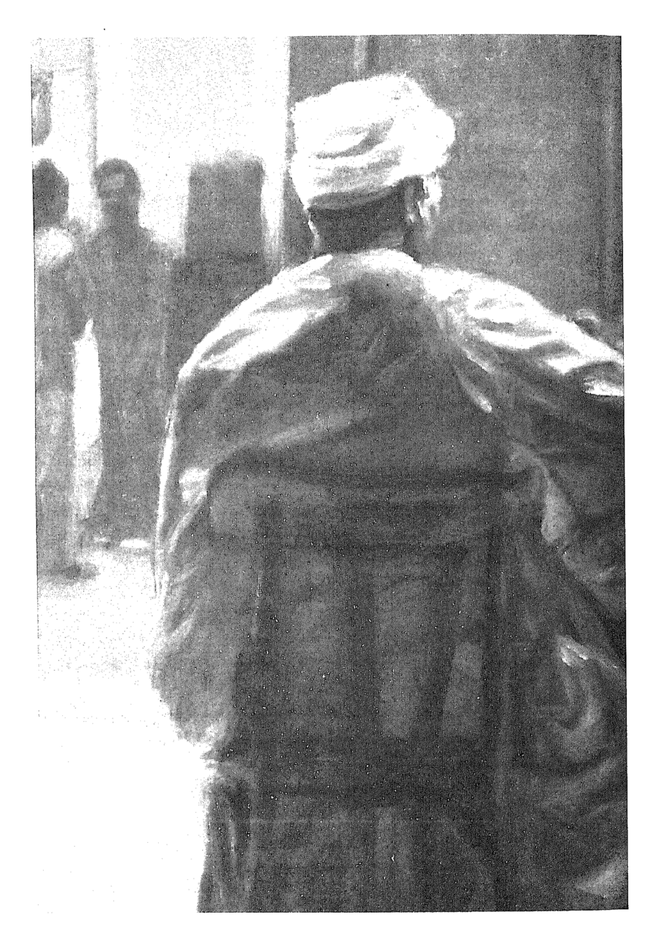
وكان حديث ماسح الأحذية غير متفق مع ما قاله متسول اعتاد المرور على محلات ودكاكين المنطقة. لما دخل إلى المقهى ولمح الرجل، لم يشك لحظة فى أنه سيستجيب له، فسأله صدقة مما أعطاه الله، فأشاح الرجل متأففا، فدار حوله دورة، وعاد يسأله، فغمغم، وعاد لشروده غير مبال بالمتسول الذى كان يتلكأ فى الانصراف.

بدأت الروايات تشق مجرى مختلفا عندما تقدمت فتاة متسخة الثياب بأقوال جديدة. لم يطلب منها أحد أن تتكلم، ولكنها اندست فى حلقة من عمال الورش المجاورة، وأخذت تحلف بالله العظيم أنها اقتربت من الرجل وهى تعرض عليه أكياس المناديل الورقية، فأخذ يتفحصها بعينين ثاقبتين. قالت إنه كاد أن يأكلها بعينيه. وبدأت بحكايتها الميول الى الجنوح. لم يهتم أحد بأن يسأل من هذه؛ ولم يلاحظ الجميع مظهرها الذى ينبئ عن متشردة لا حظ لها من جمال؛ ولكنها أثارتهم عندما أشارت إلى أن نظرات عينيه أثرت فيها، فانسحبت من أمامه مرتبكة. نسى بعض المتحلقين حكاية الرجل تحت وطأة الانتباه المفاجئ إلى أنوثة الفتاة شبه الحافية، متسخة الثياب، التى كانت - لزمن طويل- تروح وتجىء أمامهم ولا يكترثون لها. اكتشفوا أن لها صدرا، وشف رداؤها البالى عن خطوط تحسستها أعينهم.

اختلف الرواة حول توقيت ظهور الرجل فوق كرسيه بالمقهى البائس. قال الساقى الأعرج إن الأمانة تقتضى منه الإقرار بأنه لا يستطيع أن يؤكد - تحديدا - وقت أن رأته عيناه لأول مرة، وعبّر بصعوبة عن إحساسه بأن الرجل كان موجودا طول الوقت. قال إنه اكتشف وجوده فجأة، ولكن لم تمض دقائق حتى اعتادت عليه كل حواسه، ولم يكن غريبا أن يبقى جالسا على كرسيه طول الوقت، بل كان المستغرب أن يقوم ويغادره.

وجاء عجوز من أهل المنطقة وقال إنه تفحص هيئة الرجل جيدا، وإنه يؤكد على انتمائه لعائلة كبيرة تسعى، منذ عشرات السنين، لاسترداد حقوق أفرادها فى وقف هائل يمتد ليشمل البيت الذى يقع المقهى تحته، والبيوت المجاورة، بل وكامل الشارع وشوارع أخرى جانبية، بها مبان أثرية من عصور قديمة. قال أيضا إن الرجل الذى لايزال جالسا على كرسيه بالمقهى قد جاء ليراجع أملاك عائلته الممتدة إلى أصل تركى. وادعى العجوز أنه على صلة غير مباشرة بأفراد من العائلة، وأنهم يوشكون أن يكسبوا قضيتهم المرفوعة ضد إدارات الأوقاف، لتعود إليهم أملاك أجدادهم. همهم المستمعون إليه، واهتم بعضهم بأن يعود ليلقى نظرة مدققة إلى الرجل الجالس بالمقهى، فهو من مالكى الزمام القادمين، وإليهم ستؤول مساكن ومصالح بشر كثيرين.

وفوجئ الجميع بأحد عمال ورشة حدادة مجاورة للمقهى يقسم بأنه شاهد الشخص ذاته بين جمع من الأفراد، ومعهم عضو البرلمان عن الدائرة، يتجولون بالمنطقة ذات مساء بعد أن أطفأ معظم المحلات أنوارهم. انبرى شاب، فى عصبية واضحة، معارضا لفكرة أن الرجل من ورثة وقف عظيم تدخل المنطقة كلها فى نطاقه، وقال إنه قرأ بالصحف



أن المنطقة مقبلة على أيام ستتغير فيها ملامحها تماما، فهى جزء مهم من المدينة القديمة، وقد خنقتها العشوائيات وأفسدت ملامحها الأثرية العريقة، وأن الإدارات الأثرية والسياحية قد وضعت خططا لتطوير المكان كله. وأضاف قائلا: طبعا لا يخفى عليكم أن كلمة تطوير هذه تخفى وراءها ما تخفى، فهى الكلمة التى تزين خطط الحكومة للانقضاض على مصالح البشر المستقرة، لصالح رجال المال والأعمال الذين أصبحوا متوغلين فى كل الاتجاهات، ولا تشبع بطونهم، ولا تكف أطماعهم، فأينما وجدوا مصدرا للربح اندفعوا باتجاهه غير عابئين بمن يدوسون من الفقراء الذين لا حول لهم ولا قوة.

فوجئ الشاب بأن كلماته ذات الشحنات العالية لم تترك أثرا ذا بال فى نفوس من كان يتحدث إليهم بصوته العالى. عاد يزعق فيهم: ألا تأبهون لما سيحدث لكم؟ علينا أن نجرجره ونلقى به بعيدا عن بيوتنا، ليكون فى ذلك رسالة نوجهها لأولى الأمر فى هذه البلاد، ليعرفوا أن حقوق البشر ليست نهبا للرأسماليين المسعورين .جاءه رد: من سنين ونحن نسمع بمشروعات سياحية وإعادة تخطيط، ولا شىء يحدث. وقال آخر: ياسلام! .. صوتك قادم من بعيد جدا .. من زمن طويل لم نسمع كلاما ككلامك! ثم جاء من حوّل دفة الحديث تماما، قال: يا جماعة .. ألا تبصرون وتعقلون؟ .. الرجل جالس فى المقهى منذ فتح الأعرج بابه فى الصباح الباكر، ولايزال فى مكانه لم يبرحه .. لم يأكل .. لم يشرب .. لم يتحدث لأحد .. لم يتحرك، حتى، ليذهب ويبحث عن دورة مياه .. ما معنى هذا؟!

ارتفع صوت امرأة غوغائية، معروفة فى المنطقة بنشاطها المشبوه، وهى أم لثلاثة أبناء يروجون معها أكياس الهيروين التى تخبئها فى حمالة صدرها، قالت: أقطع ذراعى إن لم يكن الرجل من المباحث. وتعاطف معها الكثيرون، ليس لأنهم يحبذون نشاطها، ولكن بدافع كره أو عدم استلطاف عام شاع فى الآونة الأخيرة ضد جهاز الأمن الداخلى. غير أن مداخلتها المحرضة لم تلبث أن شحبت أمام تساؤل طرحه أحد الواقفين بالحلقة: وهل هم من الغباء بحيث يأتون سافرين؟ من المؤكد أن بالرجل خبلا، ولا تخدعكم المظاهر، فالجنون ألوان، واختلال العقول شاع هذه الأيام.

وكان النهار قد تخطى المنتصف حين وجد الساقى نفسه مضطرا للتوجه إلى الرجل الجالس على كرسيه بوسط المقهى. سأله: هل ينتظر البك أحدا؟ هز رأسه نفيا. عاد يسأله: أنت لم تطلب شيئا منذ جلست على كرسيك. أخرج الرجل ورقة نقدية من فئة كبيرة ،قدمها للساقى الأعرج، فأوقفت تساؤلاته، وخرج من الدكان إلى الرصيف المقابل، وأخذ يتباحث مع نفر من أهل الشارع، ثم عاد إلى المقهى ومعه رجلان. أحاط الثلاثة بالرجل الجالس منذ الصباح لم يبرح كرسيه، فلم يحرك ساكنا. بادره أحد المحيطين به: أأنت بخير؟ ولأول مرة ينطق الغريب: لا بأس. تبادلوا النظرات. سأله آخر: أتحتاج لمساعدة؟ .. ماذا يمكننا أن نقدم لك؟ تحدث للمرة الثانية: شكرا. واجهه أحد مرافقى الساقى: لكن مكوثك على الكرسى طال؟ قال الرجل: هذا مقهى! رد عليه: نعم .. نحن نعرف أنه مقهى، ولكن لكل شىء أصولا وأوانا. سأله الرجل بصبر نافد: ماذا تقصد؟ .. ماذا تريد؟ قال محاوره: المحل له مواعيده، والساقى يتهيأ لإقفاله ليذهب لبيته.

وبالرغم من أن هذه المحادثة القصيرة لم يعاينها غير عدد قليل من أهل المنطقة، إلا أن تفاصيلها أخذت تتردد على كل الألسنة وتنتقل من رصيف لآخر، ومن شارع لشارع، وتضاعف عدد الكلمات القليلة التى رددها الرجل الغريب فى المقهى، غير أن أهم ما لقى رواجا من الكلمات المزيدة هو قول نسب للغريب بأنه لا يستطيع مغادرة كرسيه لأنه أصبح لصيقا به. وأقفلت بائعة خضراوات محلها القريب والتحقت بالمتابعين لحكاية الرجل الذى دخل المقهى فالتصق بالكرسى الجالس فوقه.

كانت مندهشة فى أول الأمر، ولم تلبث أن تبنت الحكاية واندفعت تروج لها بنبرات صوت واثقة. أضافت أن الرجل غير عادى، وقد يكون (مبروكا)، أو مسه جان. وقالت إنها تسمع من صغرها حكايات عن أن موقع المقهى مسكون، إذ شهد مذبحة مروعة فى أيام المماليك. وزادت فقالت إنها -شخصيا - كانت تسمع أصواتا غير مألوفة تأتى من داخل

الدكان حين تضطرها الظروف للاقتراب منه ليلا، وفى وقت الشتاء على وجه الخصوص. ولم يلبث المكان حول المقهى أن ازدحم بالناس، وبينهم بعض العابرين من غير أهل المنطقة. وترددت قصة الرجل الذى لا يريد مغادرة كرسيه بالمقهى بعدد مرات السؤال عما يحدث، من كل قادم جديد. وأصبح الرد يختصر أصل الحكاية، ويذهب مباشرة إلى أن رجلا جلس فى مقعد والتصق به المقعد.

قال البعض ليذهب بالكرسى الملتصق به، وقال آخرون، لقد التصق بسرواله، فانزعوا عنه السروال، ولكن كل الاقتراحات كانت تتردد ثم لا تلبث أن تخفت وتتلاشى، ولا يبقى غير حكاية الرجل الملتصق بالكرسى فى المقهى.
ورأى صبى أن السر يكمن فى الكرسى. قال إنه ليس كرسيا اعتياديا ككل كراسى المقاهى. وقال إنه رآه بعينيه، وإن له ظهرا محلى بنقوش بارزة وغائرة، ومسنداه مطعمان بالصدف، أما أرجله فمخروطة على نحو عجيب لم ير مثله فى كل الكراسى التى عرفها.

ذهب النهار تماما، وحل الظلام فغطى المكان الذى صار مكتظا بالناس، ولم يكن الشارع مزودا بمصابيح، ولا المحلات المجاورة، لأنها لا تعمل بالليل، فتطوع عدد من السكان بتقديم وسائل الإضاءة التى سهلت للناس أن يروا بعضهم وأن يطمئنوا إلى استمرار التفافهم حول قضية الرجل الملتصق بالكرسى. واجتذبت الإضاءة مزيدا من أهل الفضول. وعند انتصاف الليل كان الازدحام قد بلغ أشده، وأصبح كل واحد من المتجمهرين يحكى الحكاية كأنه تتبع وقائعها منذ البداية. وحتى ذلك الوقت، لم يفكر أحد فى إجراء عملى لإنهاء هذا المشهد، بل استمرأه الناس، وكان بعضهم يتحدث عنه بحماسة بالغة، كأنه قضية عمره.

وفجأة أمطرت السماء، على غير موعد. كان الوقت خريفا وإن كان طابع الصيف لايزال عالقا به. وكان المطر غزيرا، ولم يجد جمهور الرجل الملتصق بالكرسى ما يحتمون به من المطر، فانطلقوا يلتمسون النجاة من البلل. تسرب الجميع هربا من المطر الغزير القادم فى غير موعده، ولم يهتم أحد بأن ينظر إلى الخلف، باتجاه دكان المقهى ليتأكد مما إذا كان لايزال مفتوحا، أم أن الساقى الأعرج أغلق أبوابه الخشبية واختفى تحت المطر.

قصة

# صلاة متأخرة

محمد الشاذلى (*)

بعد أربعة وثلاثين عاما من وفاة جدة أمى، قدت سيارتى مرشدا رتلا من سيارات العائلة فى طريق المقابر؛ للصلاة على روح الجدة عزيزة التى نسى الجميع الصلاة على جسدها يوم وفاتها. لم تكن عزيزة التى وصلت على أحد المراكب من الآستانة إلى الإسكندرية نهاية القرن قبل الماضى فى عام ١٨٩٩، سوى طفلة صغيرة حكت لنا نحن أحفاد ابنتها الوحيدة نفيسة، والذين نسوا الصلاة على جسدها قبل الدفن، أن أباها حملها على كتفيه لكى تتمكن من رؤية أرض الميناء، لتتوقف عن البكاء والرعب من خمسة أيام فى البحر، سمعت خلالها الكثير من الصراخ والدعاء، ولولا أن الله كتب لها النجاة ما كانت رأت مصر، وما كانت هذه العائلة.

كان الأب الذى ترك السلطنة ليعمل جزارا فى سلخانة بالإسكندرية، يهرب من مطاردة ذكرى زوجته التى ماتت شابة، ولكنه لم يستغرق طويلا فى أحزانه، وتزوج من سكندرية أرملة مثله ولديها ثلاث بنات، ومارست زوجة الأب ضغطا منظما حتى زوجت عزيزة من جزار من القاهرة قبل أن تعرف الطمث بعامين كاملين. وكانت جدتى تهز رأسها وتميل به من النشوة وهى تتذكر أن ذلك لم يكن وراءه من دافع سوى إزاحتها من الإسكندرية بسبب جمالها اللافت، الذى رأت زوجة الأب أنه سيحول حياة بناتها الثلاث، إلى جحيم.

لم تكن مسألة الصلاة على جثمانها قبل التوجه للمقابر مطروحة للنقاش، وإن كنا نعرف كلا على حدة، أننا لم نصلّ عليها مثلما حدث فى وفيات لاحقة. كان سرا معذبا ولكنه داخل قوقعة لا نسمح لأحد باقتحامها، وكنا نجتهد فى إزاحة القلق حول هذه النقطة والذى كان ينتابنا أحيانا، خصوصا فى المناسبات الحزينة. لقد كنا صغارا لا نعرف شيئا، حتى إننا تسلمنا جثمانها من ثلاجة الموتى فى مستشفى قصر العينى بالبطاقة الشخصية لنبيل أخى الأكبر، الذى كان قد تأخر فى استخراجها حتى بلغ الثامنة عشرة، وتصادف أن حصل عليها لأول مرة فى حياته قبل الوفاة بأيام. أما شقيقاتى وأزواجهن فى السيارات الأربع التى تسير خلفى الآن، فقد كن أصغر كثيرا من أن يعرفن أى طقوس، حتى إننى لا أتذكر أننا بكينا ونحن فى سيارة أجرة على الطريق نفسه، خلف سيارة لنقل الموتى دبرها لنا فاعل خير من الأشخاص الواقفين مصادفة أمام الثلاجة، وكان نبيل يعرف الطريق إلى مقبرة العائلة عندما شارك فى دفن أمنا فوزية قبل موت عزيزة بثلاث سنوات.

(*) كاتب مصرى.



كان الموت محيطا بنا فى العائلة، وكان أبى سعيد يعمل فى ليبيا بعيدا عن أرق الليالى فى البيت الذى ضمه وأمى لخمسة وعشرين عاما، ولم نعرف كيف نبلغه خبر وفاة الجدة، وهو عندما عاد فى إجازة لم يسألنا عن شىء. فقط عرف ودعا لها بالرحمة. ولم نتحدث معه قط حول تفاصيل ذلك اليوم، ومات من دون أن نجرؤ على الاقتراب من هذه الذكرى التى يبدو أنها كانت تؤرقنا أنا وإخوتى فقط.

ولكن جدتى عزيزة كانت تتحدث عن الموت بلا خوف، وأحيانا بمرح شديد، وتقول إنهن جميعا هناك فى انتظارها، وإنها ربما تأخرت كثيرا عليهن. وأتذكر الآن أنها كانت تزور المقبرة بانتظام خصوصا فى الأعياد، وأحمل معها قفصا من القش مغطى بقطعة قماش بيضاء وممتلئا بالجوافة والبلح والشُّريك، ونقضى يوما حافلا وكأننا فى مهرجان للموتى يقيمه الأحياء. كانت تتذكر وحيدتها نفيسة التى تزوجت من جزار آخر على الرغم من محاولات إبعادها عن معارف زوجها وعملائه، ولكن نفيسة التى عملت فى التمريض وقعت فى غرام جدنا صادق خلال احتجازه فى مستشفى الحميات فى العباسية، وتزوجته رغما عن عزيزة لأنها كانت تحبه ولأن جدنا مصطفى رأى فيه ابن مهنة وجزارا أبا عن جد، متغاضيا عن كون صادق له زوجة أولى وطفل.

وتحكى عزيزة لنا أن نفيسة كانت أجمل منها، وأنه بسبب هذا الجمال اختفت صورتها الوحيدة عندما صممت على الانتقال من مصر القديمة إلى شبرا مصر بعد أن قال لها أحد الشيوخ إن نفيسة ماتت بعد إنجاب فوزية بسبب حسد الجارات. وتقول عزيزة إن زوجها مصطفى كان جدا وأبا لفوزية، وإنه انصاع لرغبتها فى تغيير الحى الذى لا يعرف غيره احتراما لمشاعرها، ولكنها كانت غاضبة عليه لأنه زوّج أمى فوزية من جزار أيضا رغم توسلاتها بألا يفعل. كان جدى مصطفى يريد ألا يغلق محل الجزارة أبدا، خصوصا وأن جدى صادق انزوى بعد موت نفيسة ورفض ترك بيت مصر القديمة وعاش على ذكرى نفيسة، وأمده ابنه من زوجته الأولى بجرامافون وأسطوانات أم كلثوم التى وجد فى سماعها العزاء، وظل ابنه يمده بالجديد من هذه الأسطوانات مع ما يلزمه للعيش، وظل على خدمته حتى وفاته بعد جدتنا عزيزة بسنة واحدة، ولا أعرف إذا كان علم بوفاتها.

قالت لنا الجدة عزيزة إن جدنا مصطفى وجد فى أبى سعيد صبيا مخلصا له وأنه سيصون فوزية والمحل. وربما كان الجد مصطفى بصيرا إذ إن أبى سعيد تحمل عدم إنجاب أمى فوزية لعشر سنوات، واستجاب لضغوط عزيزة بالانتقال من شبرا إلى إمبابة وبناء بيت كبير بعيدا عن حسد جارات أخريات فى شبرا لجمال فوزية، التى كانوا يشيرون إليها بـ"التركية" قبل أن تتحفه بستة أبناء بواقع طفل كل عامين، ثم ماتت تاركة صغرى شقيقاتى نوال فى الثالثة من عمرها.

قالت لنا سلوى الأخت التى تصغرنى مباشرة، إن الجدة عزيزة زارتها فى المنام وإنها كانت شديدة العطش، وإنها ركضت فى البيت الكبير فى إمبابة بحثا عن كوب ماء، وقد سقط من يدها قبل أن تلمسه بشفتيها. ولم يكن تفسير الحلم، الذى أصرت سلوى على أنه رؤيا لأنه سبق أذان الفجر مباشرة، سوى أن عزيزة غير مرتاحة فى رقدتها الأبدية بسبب عدم الصلاة على جثمانها، وبدأنا نسأل على استحياء كيف نرد للجدة صلاتها وهى التى لم تترك فرضا فى أى يوم حتى أيام مرضها الأخير.

لم تكن الجدة عزيزة تستحق الدفن بلا صلاة، فقد قادت بحكمة طوال حياتها عائلة تموت نساؤها الجميلات بينما الرجال تؤرقهن الذكرى لدرجة لا تُحتمل، فيباشرون فعل الهروب بطرق شتى. وأثناء انزواء كل هؤلاء الرجال أصرت الجدة عزيزة على إلحاقنا بالمدارس وإبعادنا عن لعنة الجزارة، وتدبير حياتنا بما ادخرته عبر الزمن وبما يرسله أبى سعيد من ليبيا من نقود قليلة.

كان بجانبى فى السيارة الشيخ ناصر والذى استحسنا فتواه بإقامة الصلاة على روحها فى المقبرة، وفى المقعد الخلفى زوجتى وولداى اللذان يدرسان فى المرحلة الثانوية وسمعا منى الكثير عن الجدة عزيزة. وعندما اصطففنا وراء الشيخ فى صلاة الجنازة المتأخرة كل هذه السنوات بحيث كنا فى اتجاه القبلة، نظرت بعينى إلى سلوى التى كانت آخر من رأى الجدة عزيزة ولو فى المنام.

--------

هامش: وصلت عزيزة إلى الإسكندرية عام ١٨٩٩ وكان عمرها سبع سنوات. وتزوجت عام ١٩٠٤ وعمرها ١٢ سنة، وجاءها الطمث عام ١٩٠٦، وأنجبت وحيدتها نفيسة عام ١٩٠٧. تزوجت نفيسة فى سن السابعة عشرة وذلك عام ١٩٢٤ وأنجبت فوزية عام ١٩٢٥، ثم ماتت بعدها بعامين.

أما فوزية فقد تزوجت أيضا فى سن السابعة عشرة (عام ١٩٤٢) ولكنها لم تنجب إلا بعد عشر سنوات، حيث أنجبت: نبيل عام ٥٢ وأنا عام ٥٤ وسلوى ٥٦ ومنى ٥٨ وسعاد ٦٠ ونوال ٦٢، ثم ماتت عام ٦٧ ، وبعدها بثلاث سنوات ماتت عزيزة (عام ١٩٧٠) عن عمر ٧٧ عاما.

قصة

# الصورة السادسة

محمد الطحاوى(*)

تثاءب النهار وأخذ يغمض عينيه شيئا فشيئا .. يتوارى الضوء المجهد، وتحل الظلمة بطيئة متأنية تحاصر آخر الأضواء وتطردها فى اتجاه الغرب .. والشمس قرص باهت يبحث عن المبانى ليختفى خلفها..

أصوات مزلاج الزريبة تصطك بعنف بعد أن عاد عبدالحكيم أبوأحمد بالبهائم من الغيط وأمن لها وجبة المساء .. وما دامت تأكل البرسيم فلا داعى للماء. بلغ عبدالحكيم من العمر مبلغا لا يعرفه على وجه الدقة، فهو طاعن فى السن يتخطى السبعين.. يقول لمن يسأله: أيام الثورة كان عمرى خمسة عشر عاما.. يسير فى صحبته حفيده عوض، يردد بين حين وآخر عبارة واحدة:

- عايز حاجة يا سِيد؟

يردد ذلك كى يشعره بوجوده.

قطع صوت سيارة نصف نقل ذلك الصمت الذى يعتبر ملمحا من ملامح أطراف القرية.. نظر الحاج عبدالحكيم كبير القرية، وأدرك أنها سيارة غريبة يقودها أغراب لا عهد له بوجوههم.. فغر الرجل فاه.. وظهرت دوائر التعجب على وجهه.. عوض حفيده يقف إلى جواره صامتا.. حالة من الترقب تلف الشيخ عبدالحكيم وحفيده.. هل هم تائهون يبحثون عن مكان أو عن أشخاص؟ .. الاندفاع للمساعدة عادة أصيلة فى أهل الريف.. الغرباء يلبسون ثياب أهل البندر، يعنى بهوات.. يسألون فى لهجة متسرعة ..

أين عبدالحكيم أبوأحمد؟

أنا يا بيه.

دق الرجل بقبضته على صدره مشيرا إلى نفسه.

نحن مندوبون من جهاز المحافظة على البيئة الريفية.

يا مرحب .. أى خدمة؟

كان الرجل الغريب يحمل أوراقا فى يده .. نادى على زميليه .. أحدهما يحمل آلة تصوير ضخمة، والآخر يحمل كشاف ضوء ساطع كشمس النهار.

مبروك ياحاج عبدالحكيم .. أنت الفائز بجائزة أحسن مزارع.. أنت مقترض من البنك؟

(*) قاص مصرى.

أيوه .. وناوى أسدد المتأخر.

البنك الزراعى سيمنحك تسهيلات .. كم رأسا لديك من الجاموس؟

ثلاثة .. أيوه ثلاثة يابيه.

جئنا بالكاميرا لتصوير عنايتك بالزريبه والمواشى .. كل صورة تمنح عليها خمسين جنيها ..

صور إيه يا بيه؟

صور تعرض فى التليفزيون، والجريدة الناطقة فى السينما.

نظر الرجل مشدوها .. لم يفهم كل ما قيل، ولم يطلب مزيدا من التفسير لقناعته أنه لن يفهم.

يعنى إيه المطلوب منى؟

صرخ عوض الحفيد وسأل جده:

أنده أبويا يا سِـيد؟

استنا يا وله، استنا ياعوض ..

رفع الغريب صوته:

افتح الزريبة، وسوف نصورك وأنت خارج بالبهائم، لكن لابد أن تبتسم..

أضحك يعنى؟

لا، ابتسم فقط.

هل ستعطينى الصورة؟

لا، الصورة ستظهر فى السينما.

صورة أونطة يعنى..

إنها صورة الفائز بجائزة الحفاظ على البيئة، ستجعلك مثالا وقدوة للفلاحين.

رجعنا للكلام الصعب ..

سحب عبدالحكيم الجاموسة من الزريبة، وعلى بابها لمع ضوء. صرخ الرجل الغريب (ستاند باى)، لم يفهم عبدالحكيم لغته، لكنه فهم ما ناوله إياه، خمسين جنيها.. انفجر الحاج عبدالحكيم أبوأحمد:

ياحلاوة يا أولاد.

أنده أبويا ياسِـيد؟

استنا يا عوض .. دى حكاية جميلة والله.

تقدم بالجاموس وانظر للخلف .. "صور"..

نقده الرجل خمسين جنيها أخرى ..

أركّب الواد على ظهرها وتصوره؟

لا..

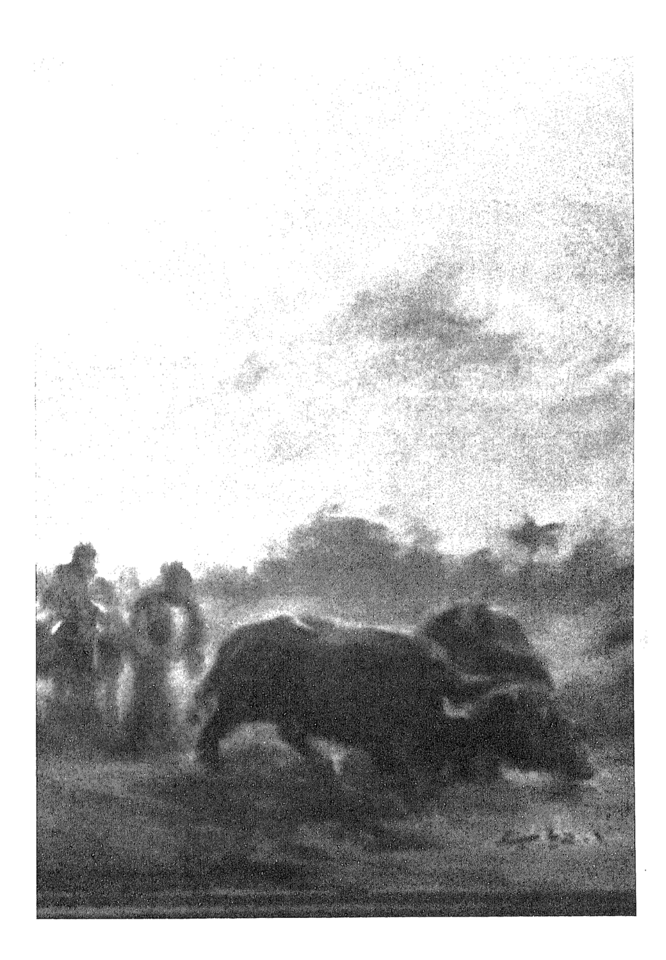
أعطه ولو خمسة وعشرين ..

لا تعطل عملنا..

ادفع بالجاموس واحدة وراء أخرى إلى صندوق السيارة .. وستمنح خمسين جنيها عن كل صورة ..

دفع الرجل الجاموسة الأولى إلى صندوق السيارة، ومنحه الغريب خمسين جنيها.

ياحلاوة يا أولاد ..



دفع بالثانية ونظر للخلف، ومنحه الغريب خمسين جنيها، وتكرر الحال مع الثالثة.

شاور بإيدك للسيارة، وقل مع السلامة بصوت عال .. وستكون الصورة السادسة.

فعل الرجل بحماس وبصوت عال ردد:

مع السلامة .. مع السلامة..

أدار السائق محرك السيارة، وركب الرجلان .. انطلقت السيارة وأثارت الغبار من خلفها .. سأل الحفيد جده عبدالحكيم وهو يغالب دموعه:

أخدوا الجاموس ياسِـيد؟!

لا ياوله، دا للتصوير .. يعنى أونطه ..

أنادى أبويا يا سِـيد؟

هيه .. تناديه .. هما مش حيرجعوا ولا إيه ... ؟ دبرنى ياعوض.

لم ينتظر عوض ليسمع التساؤل، وانطلق يستنجد، نظر الرجل حوله، أحس أن السماء تقترب من الأرض، أحس أنها تنطبق عليها، تجثم فوق صدره .. تمنعه من التنفس .. غامت السماء وأظلمت الدنيا .. اندفع القلق الشرس الذى كان يجثم فوق صندوق صدره، اندفع هائجا كبركان مدمر، فاض العرق على جبينه منسابا على تجاعيد وجهه .. ابتلت عروق رقبته النافرة .. عرف الخوف سبيله إلى ركبتيه وساقيه اللتين ارتعشتا رعشة لا إرادية، كأنه كابوس .. عاد عوض يجرى خلف أبيه، سأل أبوعوض مستفسرا:

فيه إيه ياحاج؟

نظر الشيخ عبدالحكيم بعينين مغرورقتين .. الرؤية بهما غائمة .. أجاب بصوت واهن جريح:

رجال من البندر ..

تحشرج صوته .. أخذ يشير بيديه .. يرفع يديه ويخفضهما .. ابتلع ريقه، وأسعفه أبوعوض بكوب من الماء. أكمل بصوت ضعيف:

صوروا الزريبة والبهائم، ودفعوا أجرا عن كل صورة .. أعطيتهم أمانا .. طلبوا تصوير البهائم فى صندوق السيارة، وطلبوا أن أشاور بيدى للبهائم وأقول مع السلامة .. قلت مع السلامة، ولم أعرف أننى أودعهم .. ركبتهم بإيدى، وقلت لهم مع السلامة، وشاورت لهم ..

الرجل كمن فارق عزيزا جثا على الأرض، اعتصر عينيه، فاض الدمع الذليل، وأخذ يهيل التراب على رأسه، أسرع ابنه وأمسك بيديه، واحتواه فى صدره..

باب الزريبة .. فوهة قبر معتم .. يشملها صمت حزين رهيب، كل قالب من أحجارها يشعر بوداع من يسكنها . تفقدها الشيخ خاوية .. صرخ من أعماقه:

لا .. حرام.

دق بكلتا يديه حائط الزريبة .. حائط أخرس .. لا يزال دفء أنفاس البهائم وحركة أجسادها تمد ذلك الحائط بالطاقة الدافئة .. كانت البهائم ترتكن عليه فى انتظار الشيخ .. تحس بوقع أقدامه .. تبتهج حين يفتح الباب ويسيل لعابها .. تتمسح برأسها فى جسده .. يدفعها برفق .. تنظر إليه بعين الرضا .. لغة صامتة، لكن تعبيرها بالغ الدلالة .. كان يحدثهم كأنهم يفهمونه .. يشكو إليهم ما يصادف من جحود، وما يضيق به، تهتز آذانهم كأنهم يفهمون، يصغون إليه دون مقاطعة .. ألفة وود وعشرة وصلة من نوع خاص لا يحس بها إلا من يعيش حميمية العلاقة..عطاؤها له بلا حدود ، يرتشف لبنها كل صباح، كأنه لبن أم ترضعه حتى فى شيخوخته، أمومة ممتدة، كلما تذكر أنه أوصلهم بيديه وأشار بيديه لهم، يرفع

يديه ويدعو على نفسه وعلى اليد التى ستجعله حديث القرية وما حولها .. ربما غنى له الصبية "عواد باع أرضه يا أولاد، شوفوا طوله وعرضه يا أولاد".

انتشر الخبر فى أرجاء القرية انتشار النار فى الهشيم.. فى لمح البصر تجمعت أفواج أهل القرية، كونوا جدارا بشريا حول الرجل.. الدهشة تسكن الوجوه، ومخزون الحزن يطفح على وجوه الرجال.. البعض يصفع يده بالأخرى .. عبارات الجزع تتصادم فى لغة اعتراض "لا حول ولا قوة إلا بالله" .. لم يرحموا شيبة الرجل ..صرخ شيخ البلد "ياخفى الألطاف نجنا مما نخاف".

الجدار البشرى متحرك.. وقوده الحزن على ما أصاب شيخهم، مع كل دقيقة يتكاثرون .. يتداخلون ويتخارجون والدهشة تعلو وجوههم فى إيقاع غاضب معترض حزين ..تجمعهم بهذه الكثافة كأنهم فى مولد صاحبه ذبيح يترنح وسطهم .. انبعثت صرخة مدوية مصدرها أبوعوض حينما أدرك أن أباه الشيخ عبدالحكيم لا يقوى على تحريك يده اليسرى وساقه اليسرى .. القهر أسكن الشلل فى نصفه..

# ثلاث قصص

فتحى سعد(*)

## ١- لحظة عبـور

كان يعبر الردهة الطويلة، المكتظة بصخب الذين ينتظرون زيارة أقاربهم.

اجتاز باب العناية المركزة، جال بعينيه – الممطرتين حزنا – سريعا فوق الأسِرَّة البيضاء، مفتشا عن جسده المطمور بين المرضى المكفَّنين فى الملاءات التى يعلو بياضها، طبقة رقيقة من الاصفرار، والأتربة.

الطبيب بالبالطو الأبيض تلتصق به الممرضة الحسناء بردائها الأبيض، وهى تتابع بعينيها المكحَّلتين بفرح الدنيا، جهاز المنيتور.

كان المريض – الذى يرقد بجوار جسده – الملفوف فى ملاءة السرير الباهتة، يحملق بعينيه الجاحظتين فـى سقف العنبر الباهت، ووجهـه المـزرق أكثر بياضـا، وبـرودة.

صرخ مع الملفوفين فى غيبوبة الملاءات الباهتة، عندما كان عمال المشرحة يُهرِّبون رأسه المقطوع فى عـربة نقل القمامة.

## ٢- الـسـقـوط

الإسفلت يشق الأفق، المدن الشاهقة على كتفيه تنتحر.

اتبعت طريقة الأتوستوب، توقفت سيارة بيضاء، ضحكت عيناها السوداوان. حملتنى فوق أجنحة الأفق سنبلة، حدقت فى وجهها الضاحك، ارتعشت جفونى. كانت الفتاة التى صلبت هناك.. لأنها سـألـت: هل من حق العصافير الطيران؟.. أم يكفيها شرب الشاى، ورفس الجنين فى أحشائها؟!

وحينما توصلت إلى الإجابة صلبت.

هتف باسمها ذوو البدل الزرقاء، والجلاليب التى يفوح منها عطن السديم.

فتحت لى باب السيارة، عندما أردت أن أكلمها.. كانت أصابعه تتشكل فى هيئة طائر كبير، على منقاره الطويل رأيتها تتدلى مصلوبة.

أردت أن أعلن عن احتجاجى، انقض علىّ بمخالبه وحلق بعيدا.. بعيدا، ثم أسقطنى بين جبلين.

قصة

(*) رحل القاص الموهوب: «فتحى سعد» عن عالمنا فى الحادى والثلاثين من يناير الماضى، وهو فى منتصف العقد الخامس من عمره، وقد كان -رحمه الله- من ألمع الأدباء الشبان فى محافظة قنا بصعيد مصر؛ وتنشر (إبداع) هنا ثلاث قصص له، كان قد أرسلها إلى المجلة العام الماضى. وقد صدرت للفقيد عدة مجموعات قصصية منها: «رائحة المساء» و«مرايا الرحيل».

## ٣- شعاع ضوء فى زقاق معتم

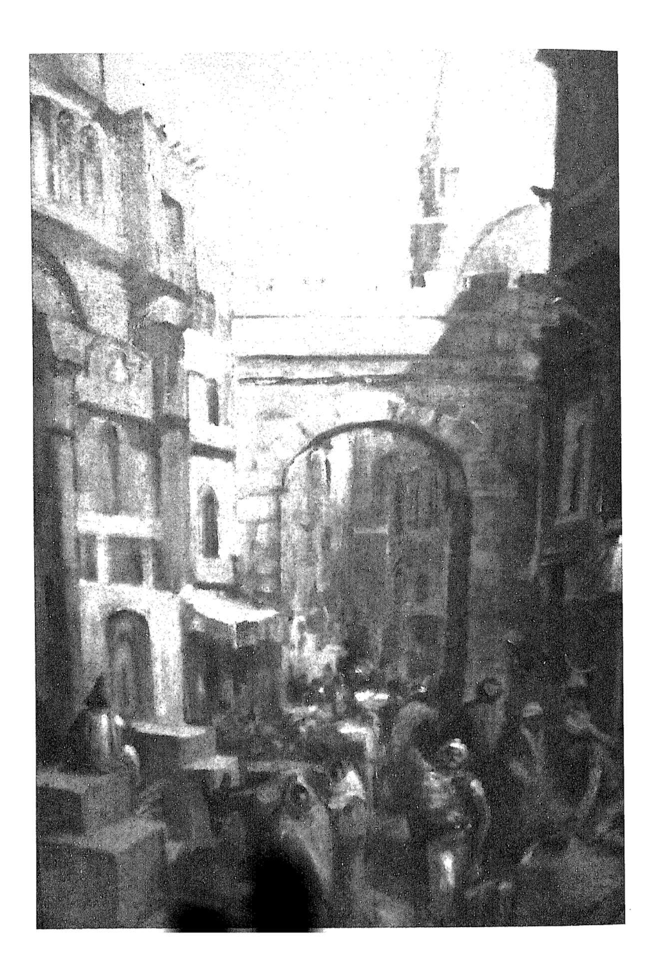
جلست فى المقهى، رحت أراقب البحر، طيور النورس، والوجوه المكحّلة بالنعاس، وأنا مازلت أصبو صوب أجنحة المدى علّنى أمسك باستفاقة العصافير النائمة.

تجمعت كرات الصقيع فوق زجاج المقهى، عينىَّ تضاجع شيخوخة أحلام الذين يعبرون أمامى بملابسهم الناشعة بالبرودة.

توقفت عربات البوكس، قفزت العساكر كالأرانب البرية، وهى تحاصر المقهى، نزل ضابط وسيم جدا، من أشعة نجومه اللامعة.

وثبت طفلة متسخة الثياب، راكضة صوب البحر، فتلقتها فتاتى التى ابتسمت لى، وهى تلقى صوب الأمواج شعاع ضوء، ثم خبأتها فى كم فستانها.

هرب زبائن المقهى، وهم يتعثرون فى أربطة الأحذية الخشنة، أمرنى بالوقوف، اجتاحتنى رائحة أمسيات مشبعة بالرطوبة، وشراسة العتمة فى حجرة صغيرة لا تتجاوز مساحتها نصف متر، تتصاعد منها رائحة أبخرة صرخات مطلية بصفعات أرصفة الفجيعة. لم يمهلنى أن أضع فنجان القهوة، ثم صفعنى، بينما شهوات الكلاب التى جاءت معه تحكم الحصار من حولى، ثم انتزعنى، ومضى صوب الميدان، وفى زقاق معتم أخرج من كم معطفه كلبا صغيرا، وتركه يبصق على مؤخرتى، ثم رحل بلا كلمة. فركضت صوب الفتاة التى ابتسمت لى، وهى تلقى صوب الأمواج شعاع ضوء، لتخبئنى تحت جلدها، وشرايينها، وعندما لم أجدها، ألقيت بنفسى فى ماء البحر.



# فن تشكيلى

رحلة الفنان
عدلى رزق الله

تصوير: فدوى رمضان



# رحلة الفنان: عدلى رزق الله

تصوير: **فدوى رمضان**

احتفلت الحياة الثقافية الشتاء الماضى بسبعينية الفنان عدلى رزق الله، وقد عُرضت بهذه المناسبة لوحات مختارة تمثل أعمال الفنان الكبير عبر مختلف المراحل التى شهدتها تجربته الفريدة، وتوزع المعرض على أماكن عدة فى فترات متتالية، كان ختامها فى (جاليرى غرناطة).

كان عالم "عدلى رزق الله" بطزاجته المدهشة قادرا على أن يلفت النظر بقوة إلى الحضور الطاغى للون فى اللوحة، فاللون فى أعماله هو الذى يلد الشكل ويقترح الكتلة ويهندس الفراغ؛ إنه البوتقة التى تنصهر فيها أحاسيس البهجة والنشوة والفرح بالحياة، ولعل هذا هو سر الفتنة التى لعبت بخيال الشعراء أمام التشكيلات اللونية الباهرة فى أعمال "عدلى رزق الله"، فرأوا فى لوحاته قصائد مرئية ترقص على إيقاع الألوان، أو هى (آيات من سورة اللون) كما عبر "أحمد عبد المعطى حجازى" فى قصيدة له مستوحاة من أعمال "عدلى" ومهداة إليه، وكما فعل كذلك "عبد المنعم رمضان"؛ ولم يذهب "إدوار الخراط" بعيدا حين وصف تلك القصائد المرئية بأنها: (نشيد كونى) مفعم بالنشوة؛ يقول "إدوار" فى كلمة شعرية له حول أعمال الفنان:

الأبضاع الناصعة والشرسة واليانعة والمشتعلة
ملتهبة وقدسية
وحشية الغواية
وحشية الغضب
حمرتها النارية لاسعة للعين
صرخة تمجيد للشهوة معلنة غير مكبوحة

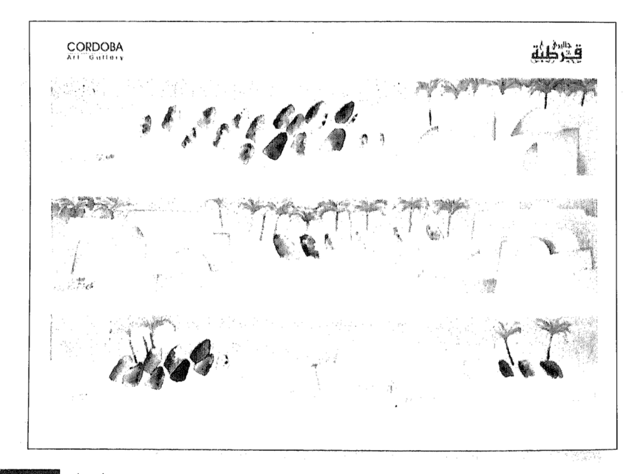
أخذ هذا (النشيد الكونى) يختمر منذ أعمال الفنان الأولى، ثم راحت أصداؤه تتجاوب وموسيقاه تعزف على إيقاعات اللون فى المعارض التى جسدت مرحلة النضج، لا سيما منذ (زهور المحاياة) – ١٩٩٢، إلى (المعبد) ثم (مائيات نحتية) - ١٩٩٥/١٩٩٤، وما تلاها من معارض مختلفة، اتفقت أجواؤها فى أنها جميعا تذكى نشوة الحس وتغنى فى الوقت ذاته لبهجة الروح، وتقدس الإنسان فى اللحظة التى تؤنسن فيها المقدس!

أخلص "عدلى رزق الله" لفنه وفرغ له، ولم يكن نشاطه الثقافى إلا صلة وتكملة لنشاطه الإبداعى، ومن هنا جاءت آراؤه صريحة بلا مواربة وهو يتصدى لأمراض الحياة التشكيلية فى مصر، فيأسى على ما أصابها من سيطرة الدخلاء والأدعياء والأكاديميين، بحيث أصبحنا لا نكاد نعد عشرة فنانين أصلاء من بين كل ألف ممن انتسبوا زورا إلى الفن التشكيلى، وهكذا نشأت سوق مبتذلة للفن، بسبب امتلاء الساحة بفن مبتذل للسوق!

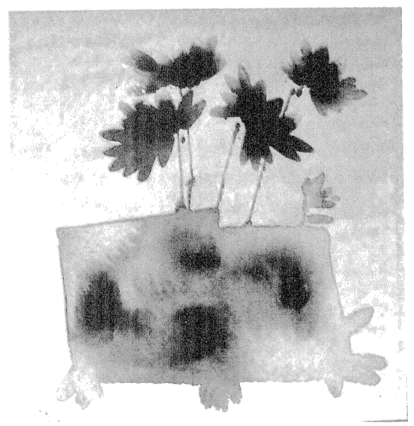
وأمام فقر النقد وعجز المشتغلين به عن مواكبة الإبداع التشكيلى بتياراته المتباينة، شهر "عدلى رزق الله" قلمه ليشارك فى محو (الأمية التشكيلية) وليثقف عيوننا ويدربها على رؤية اللوحة، وهى رؤية لا تتم عنده إلا فى أثناء ما أسماه: (زمن التلقى)، الذى يستحيل أن تستوعبه المشاهدة الأولى، وإنما هو محصلة تجربة فردية يعاود فيها المتلقى مشاهدة اللوحة بتأن يسمح بالتأمل العميق، الذى لا يسعى إلى مساءلة اللوحة عن معنى محدد، بقدر ما يتركها تولد فى داخله ما تولده من أحساسيس؛ كما ورد فى كتاب "عدلى" الأخير: (كيف ترى؟). ولأن الفنان له مطلق الحرية فى إبداع فنه، فللمشاهد كذلك مطلق الحرية فى أن يعيش إحساسه الخاص بالعمل الفنى، والشرط الوحيد هو أن يتزود بالوعى الفنى اللازم، حتى يستطيع أن ينظر فى اللوحة إلى العلاقة بين عناصرها الأساسية، من بناء وتكوين وملمس وإيقاع بين الكتلة والفراغ، أو بين الظل والنور.

إن أبلغ تحية نتقدم بها إلى الفنان الكبير "عدلى رزق الله" فى سبعينيته، هى أن نشاهد لوحاته فى الصفحات التالية، على نحو ما طلب منا أن نشاهدها.

ح. ط.

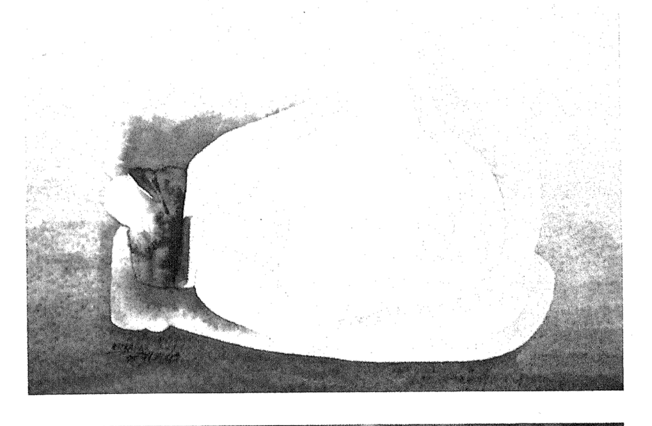


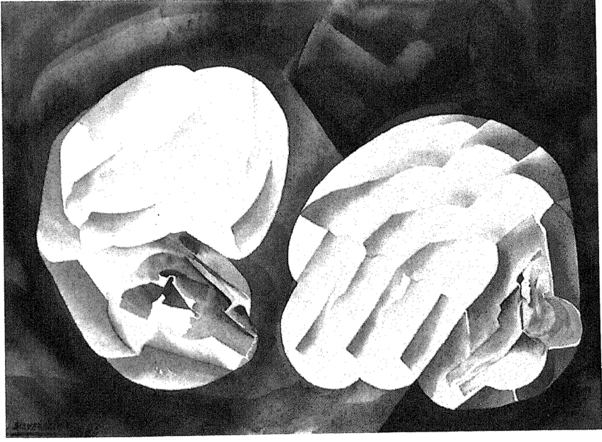








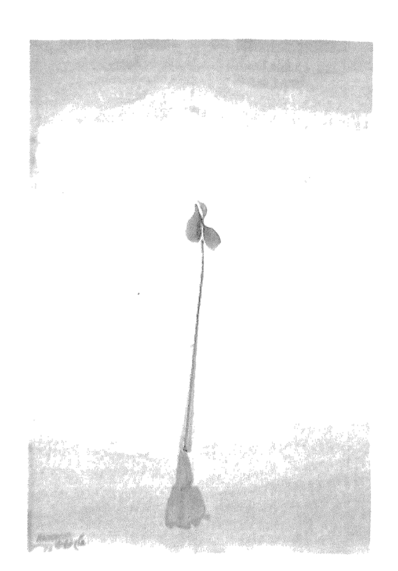


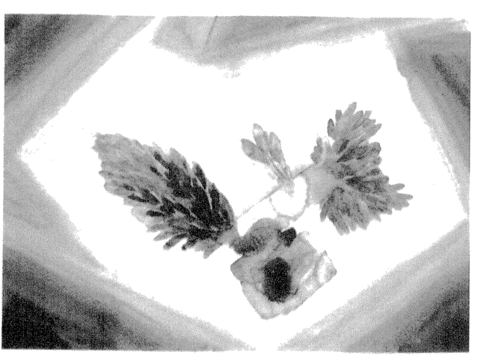


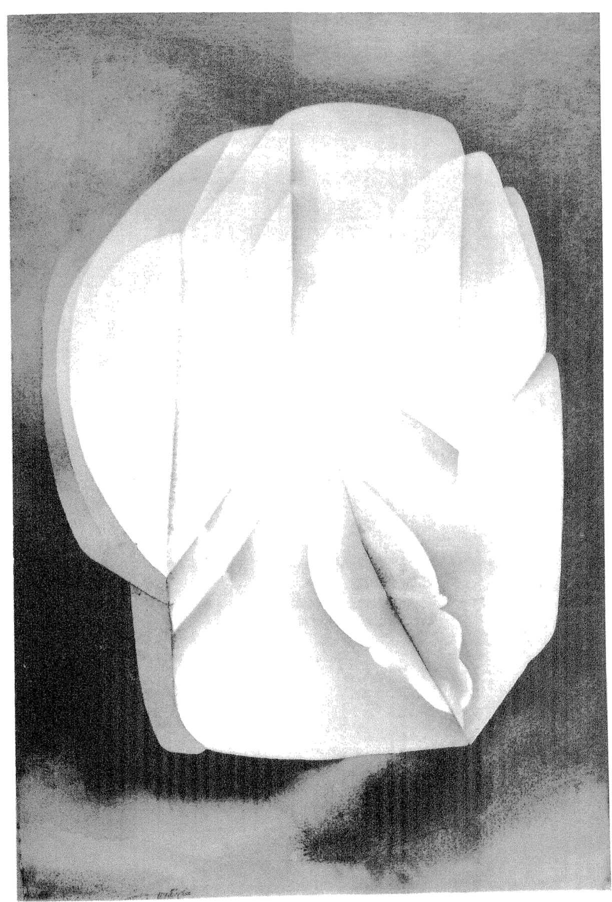




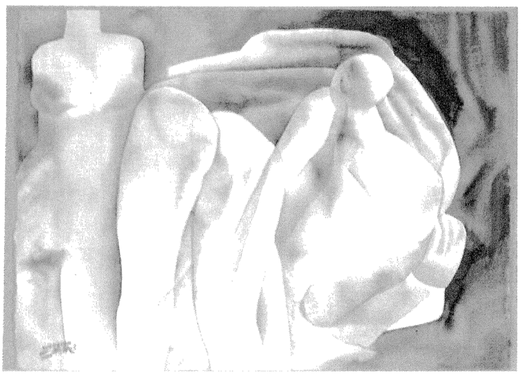




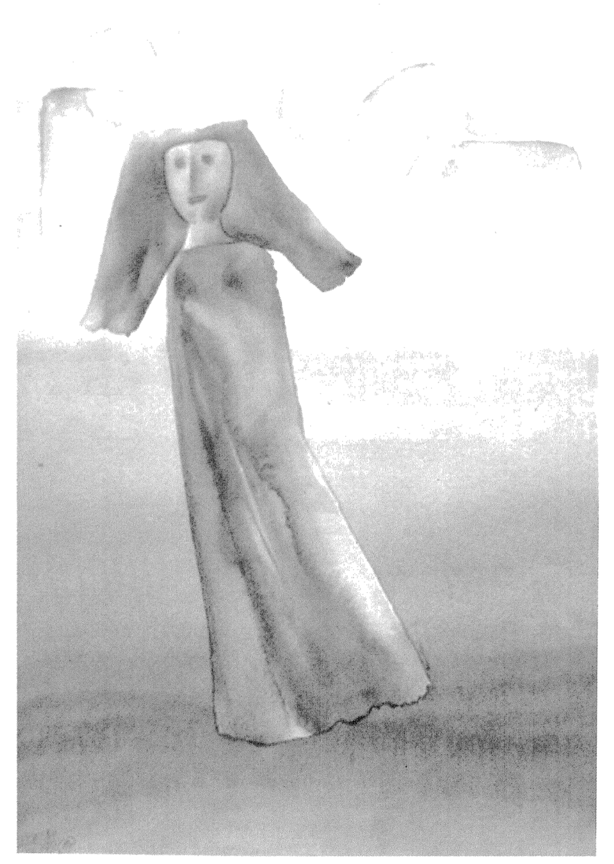




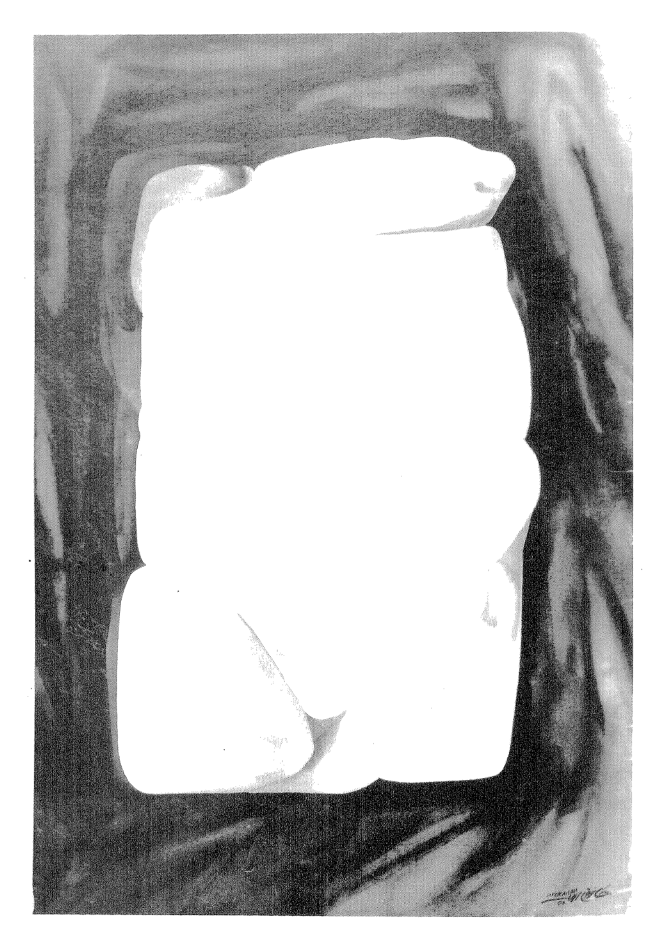






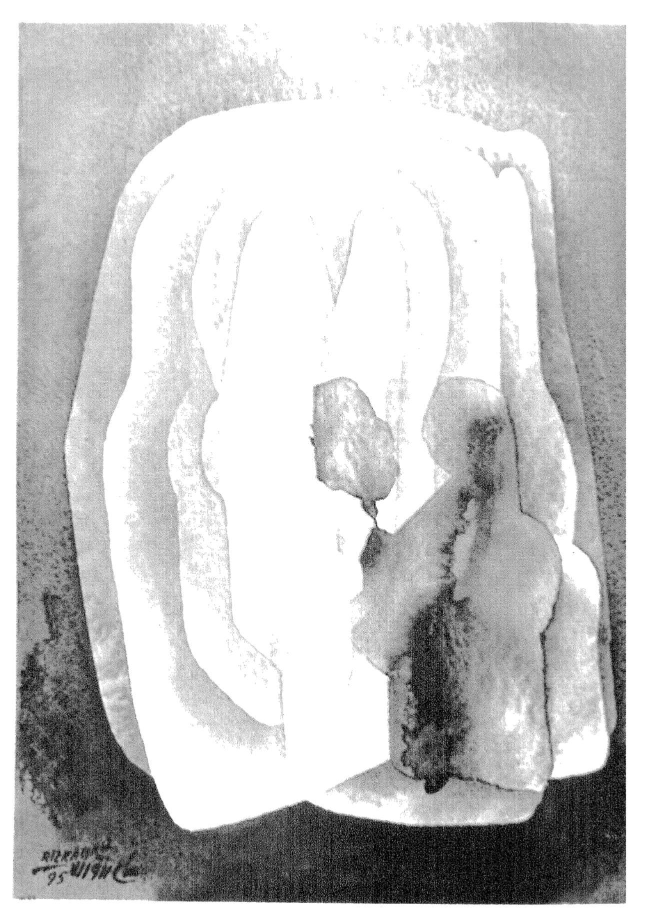






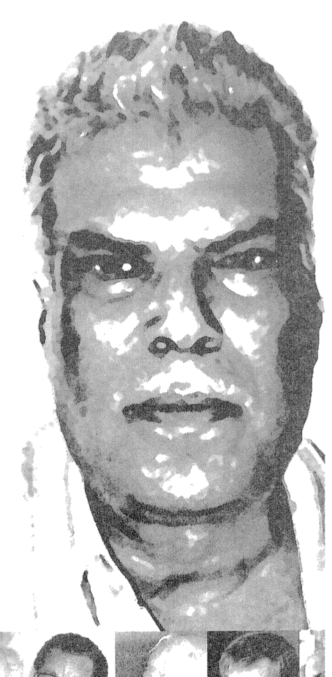






# فصل من عمل أدبي

إبراهيم عبد المجيد







# فى كل أسبوع يوم جمعة

إبراهيم عبد المجيد(*)

اكتشف الجروب عدد من مستخدمى الإنترنت. الكثير منهم لم تعجبه فكرة قبول الأعضاء يوم الجمعة فقط. لماذا الجمعة وهو يوم للعبادة أفضل؟ لماذا الجمعة وهو عادة اليوم الذى تكون البيوت فيه مقلوبة وفوضى؟ هو اليوم الذى اعتادت فيه الزوجات ترتيب البيت وتنظيفه من جديد. وإذا كان ذلك لأنه يوم أجازة فلا يزال فى البلاد من يأخذ أجازته الأحد، خصوصا من أصحاب المحلات، وهناك أيضا من يأخذ أجازته الإثنين كالحلاقين والمصوراتية. صاحبة الجروب إذن غير جادة، وهناك أيضا من ضايقه أن لا ينضم أحد للجروب من خارج البلاد. يمكن أن يسرى ذلك على الدول العربية، إذا اعتبرنا النساء فى مصر أجمل. لكن هل هناك شك فى جمال نساء لبنان أو المغرب؟ ثم إن هناك نساء كثيرات فى الخليج والسعودية قد يجدن الاشتراك فى جروب فى مصر فرصة أكثر أمنا، ووجودهن أيضا أكثر فائدة لشباب مصر، يتزوجون منهن فيسافرون إلى هناك ويعملون، حتى الرجال من الخليج والسعودية لهم فائدة، قد يفتحون باب العمل، بعد التعارف، لبعض أعضاء الجروب. الأمر نفسه ينطبق على نساء أوروبا وأمريكا، وإن لم يتزوج منهن أحد أعضاء الجروب فهن على الأقل أكثر جرأة، يمكن أن يرسلن صورا جنسية وتحتها كلمات مبهجة من نوع have a sexy day أو حتى حرف O الإنجليزى، أو شفتين مضمومتين وتحت كل منهما كلمات من نوع take a kiss فى أبسط الأحوال، ثم إن هناك الآن عددا كبيرا من جيل الشباب الأرستقراطى يفضل أن يتحدث أو يكتب بالإنجليزية فقط، ولن يجدوا الفرصة لذلك إلا مع نساء أو رجال أجانب. هذا الموقع سيفشل. هكذا رأى الكثيرون ببساطة وقالوا يوم الجمعة فقط أمر غريب وربما مريب؟ تستطيع صاحبة الموقع أن تمد يدها فى أى يوم وأى وقت وهوب كليك على «كونفيرم» وتنتهى القصة. هذا كسل غير مفهوم، وتحكم غير مبرر، والحكاية مش ناقصة تحكم. كفاية التحكم اللى إحنا فيه! لكن هناك من وافق، وبرغبة حقيقية وأرسلوا بياناتهم وما كتبوه وانتظروا يوم الجمعة.

* * * * *

الاسم: خميس جمعة

تاريخ الميلاد:١٩٥٥/١/١

محل الميلاد: القاهرة

الديانـــة: مسلم

(*) روائى مصرى.

التعليـــم: دبلوم تجارة

العمـــل: سائق

النشـــاط: .......

الإيميـــل: Khamees gomaa @yahoo.com

"ابنى أغرانى أن يكون لى إيميل، رغم أننى لا أعرف أحدا يمكن أن يراسلنى. قلت له ذلك وأنا أضحك، قال ستجد من يراسلك. وكان هو أيضا يضحك. دفعت مكافأتى بعد المعاش المبكر من الحكومة وتحويشة عمرى وثمن ذهب زوجتى مقدمة لثمن ميكروباص. أنا كنت مدير مالية صغير فى فرع صغير من وزارة المالية. طول عمرى وأنا موظف الصبح وسواق تاكسى بعد الظهر. لم أمتلك تاكسى أبدا. الآن والحمد لله أمتلك الميكروباص. هل أنا مبسوط؟ لأ. ابنى الذى أقنعنى بالإيميل سافر إلى السعودية. قال لى إن الإيميل أسرع وأسهل وأرخص طريقة للمراسلة. لكن منذ سافر لا يرسل لى شيئا، ولا يرد على رسائلى ولم يشيت معى ولو مرة. كلمنا مرة بالتليفون بعد سفره وقال إنه سعيد بوجوده على أرض النبى عليه الصلاة والسلام.

ـ طيب هل ده رقم تليفونك؟

ـ لا.. لا.. دا سنترال.

ـ طيب ادينا رقم موبايلك.

ـ حاضر.. مش معايا دلوقت.. ومش حافضه.

أمه أنهت المكالمة قائلة له:

ـ يابنى نفسى ما دام ربنا فتح عليك تبعت لنا نحج أنا وأبوك.

ـ إن شاء الله.

وكلمنا مرة تانية بعد ثلاثة أشهر.

ـ دا تليفونك؟

ـ لا.. دا سنترال.

ـ طب ادينا رقم موبايلك.

ـ مش حافضه والله يا بابا.

ثم طلب يسمع صوت أمه وقال:

ـ يا ماما أنا سألت واحد شيخ هنا قالى إن ممكن أحج ليكى ولبابا ولأى حد، خليكم إنتوا مرتاحين فى مصر وأنا - بس ادونى فرصة أحج أنا الأول علشان حجتكم تبقى مقبولة. دانا كمان حاحج لأخويا الكبير لأنه عيان أوى زى مانتى عارفة. ولو عايزنى أحج لمراته حححج. متتعبوش نفسكم.

بعدها لم يتكلم معنا مرة أخرى. كذلك أخته، التوأم، التى تزوجت أخيرا والحمدلله. من ابن خالتها الذى يعمل فى شركة أغذية فى دبى. هى أيضا لا تراسلنا ولا تكلمنا منذ سافرت قبل عدة أشهر. كل يوم أفتح الإيميل فأجد رسائل كثيرة جدا باللغة الإنجليزية التى لا أعرفها. لكن من كلمات قليلة لا زلت أحتفظ بها مما تعلمته من الإنجليزية زمان فى المدرسة، أفهم أنها كلها رسائل من شركات سياحية أو شركات أغذية أو أدوية والأفضل أن أمسحها. أدلتها يعنى. كلمة ديليت سهلة. لم أكن فى حاجة أن أعرفها من أحد أو أبحث عنها فى قاموس. فهمت معناها من قبل من حديث فتاة عصبية كانت تركب معى الميكروباص آخر الليل. لم يكن غيرها معى، أنا فى مقعد القيادة وهى آخر مقعد فى الخلف.

قالت لى فجأة:

- خلى بالك أنا مش سهلة. يعنى ما تفكرش تعمل حاجة غلط.

اندهشت جدا. قلت لها:

- يا بنتى أنا فى مقام والدك، وح أوصلك مدينة نصر ومش حاركب كمان حد غيرك فى السكة علشان تطمئنى.

صرخت وقالت:

- لا لا.. والنبى ركب اللى تقابله الله يخليك.

ركوب غيرها فيه حماية لها. هكذا كانت تفكر. لابد. رغم أن حوادث الاغتصاب من سائقى الميكروباصات غالبا تتم آخر الليل، عندما يكون الميكروباص خاليا إلا من السائق وامرأة واحدة أو فتاة أو حتى اثنتين. يقف السائق لشاب أو شابين، ويذهب بالجميع إلى مكان بعيد خال، فيتضح أن الشاب أو الشابين صديقان للسائق، ويهجم الجميع على المرأة أو الفتاة أو الاثنتين. كل الحوادث التى تنشرها الصحف تكون على هذه الصورة. أساء هؤلاء السائقون إلى المهنة كلها. لا يفكر أحد فى الحقيقة، أن ذلك يحدث من سائقين غير محترمين، عادة خريجى سجون أو هاربين من أحكام، ويعملون فى أماكن بعيدة، عشوائية، صفط اللبن مثلا والمريوطية والوراق والحوامدية فى الجيزة، وعزبة النخل والخصوص فى عين شمس، والسيدة عيشة ومنشية ناصر والمقطم. فى كل مصر الحقيقة. الواحد مبقاش عارف البعيد من القريب.

المهم كيف عرفت معنى delete، سامحونى أكتبها كما هى بالإنجليزية حتى تصدقونى. رن جرس موبايل الفتاة فجأة بصوت وموسيقى أغنية حلوة أوى: «أنا لك على طول خليك ليا» لعبد الحليم حافظ. قلت أكيد ذوقها حلو. لكن سمعتها تصرخ: «أنا خلاص دلت كل رسايلك. مسحتها يا ... يا ...، وحاغير الإيميل بتاعى كمان ورقم الموبايل. كفاية على أمك لحد كده». لا حول ولا قوة إلا بالله. كل هذه القذارة تخرج من كل هذا الجمال. كانت جميلة والله هذه الفتاة. آدى الله وآدى حكمته. المهم عرفت أن delete يعنى يمسح. وبعدها بدأت أدلت الرسائل الإنجليزية. لكن كلمة forward وجدتها صعبة. أعرف أن معناها للأمام. لاعبو الكرة مثلا فيهم فراودة وباكات. الفراودة دائما قدام. لكن ما معنى قدام هنا. لم تركب معى فتاة أخرى تتحدث فى الموبايل وتذكر كلمة فوروارد، بكلام حلو أو لا مؤاخذة... مش حلو.

سألت ابن الجيران أفهمنى أنها تعنى تحويل الرسالة القادمة من شخص إلى شخص آخر. يعنى أدوس كليك على forward تذهب الرسالة إلى شخص، أو حتى أشخاص، يكون عندى إيميلاتهم. وعلمنى الشاب كيف أحتفظ بإيميلات الآخرين الذين يمكن أن يراسلونى أو أى إيميلات أو مواقع أراها مهمة. مثل موقع إدارة المرُور والرخص لأعرف ما يجب أن أدفعه من غرامات ورسوم فى حال تجديد رخصتى أو رخصة الميكروباص. وطبعا لم أحتفظ بهذا الموقع، جربت مرة أن أدخل عليه فوجدته معطلا وجربته مرة أخرى فوجدته معطلا ثم قلت لنفسى حتى وإن عرفت هل سيغنينى ذلك عن دفع الإتاوات هناك لمن سيكشف على الميكروباص أو من يجلس وراء أى شباك... لا داعى.

وجربت أن أحتفظ بموقع إدارة السجل المدنى لاستخراج شهادات الميلاد، أو البطاقات، ووجدته أيضا معطلا، ثم إننى لن أستخرج شهادة ميلاد مرة أخرى ولا زوجتى. لم أحتفظ بعنوان أى موقع مهم ولا إيميل أى مكان مهم. حكومتنا لا يمكن أن تسهل علينا الحياة إلى هذا الحد. وإلا ما كانت الطوابير أمام مكاتب السجل المدنى وإدارات المرور. لكنى أيضا لم أحتفظ بعنوان أحد من شركات الدعاية التى تراسلنى، ولا أى شخص، لأنه لا يوجد من يراسلنى. لذلك أطمع أن تقبلنى الست روضة صاحبة الجروب. هى لم تقل لنا ما إذا كانت متزوجة أم بنت بنوت. شكلها ف الصورة بيقول إنها بنت بنوت، ولو كانت متزوجة تكون متهنية جدا، الله يبارك لها، ويبارك فى كل من ينضم إلى الموقع. ولا تنتظروا منى أن أكتب شيئا آخر، أنا كتبت لتعرفوا أنى جاد فقط ومحترم. كذلك لا تنتظروا منى أن أراسلكم.. ولا أريد أن أتعبكم وتراسلونى. أريدكم فقط أن تنقذونى من حالة التدليت وتنقلونى إلى حالة الفوروارد. يعنى كل من يريد أن يرسل رسالة

مثلا يرسلها لى أولا ويحدد لى من أحولها إليه، وأنا أقوم بذلك. سأحفظ إيميلاتكم فلن تكون هناك مشكلة فى ذلك. وسأحفظ إيميلات كل من يقبل بعد ذلك فى الموقع. اعذرونى لأنى لم أقرأ صفحات الذين تم قبولهم. لا تنتظروا منى رأيا فى شيء. أنا خلاص، الدنيا ورائى والدنيا أمامكم. أنا قرأت فقط صفحة الست رضوى وتعليماتها، وطالب الانضمام، وسأشعر بقيمتى جدا وأنا أقوم بالفوروارد، خصوصا إذا انضم للجروب فعلا خمسون عضوا. ح أكون فرحان قوى. ما فيش أحسن من أن حياة البنى آدم كلها تكون كلها فوروارد. وسأنسى ابنى وبنتى. ابنى ناضج ورشيد وفى أرض النبى. فيه أحسن من كده؟ وبنتى متزوجة من ابن خالتها. فيه أضمن من كده؟ لا أظن.. واعذرونى لأنى لم أستطع إضافة صورة لبياناتى، أنا سعيد لأنى عرفت أكتب على الكومبيوتر. طول عمرى أكتب على الآلة الكاتبة. ابنى قال لى برضه قبل ما يسافر إن الكى بورد زى الآلة الكاتبة.. بصيت لاقيته فعلا زيها، وابن الجيران علمنى ازاى لما أكتب أحفظ اللى كتبته أو أبعته لحد attachement ربنا يخليه.

بصراحة سألت ازاى أضيف الصورة، قالوا لازم اسكانر، لقيتها كلمة صعبة قوى، قالولى أو تحولها من أى مكان انت مخزنها فيه فى الكمبيوتر، قلت مخزنتش صور قبل كده. قالولى يبقى لازم اسكانر. قلت أحسن تتخيلونى... أكيد حتتخيلونى صح لأنى بتكلم بصدق..

. ******

الاســـم: سعاد سعيد

تاريخ الميلاد: ١٩٧٩/٤/٥

محل الميلاد: الجيزة

الديانـــة: مسلمة

التعليـــم: ثانوية فندقية

العمل: فتاة كافيتريا

النشــاط: .....

الإيميـــل: ssaid @ yahoo.com

«معنديش كلام أقوله. رغم أن عندى الكثير جدا. فتاة كافيتريا ترى كل يوم أنواعا لا نهاية لها من البشر، لكن لا أظنكم تريدون أن تعرفوا شيئا عن هذا الجو. والحقيقة أنه لا يمكن أن تعرفوه جيدا إلا إذا جربتموه، هو على كل حال سيئ على طول الخط، أكثر الناس تعاسة، وأكثر من يستحقون الشفقة تجدهم فى هذا الجو. رغم الأجساد اللامعة للنساء وملابسهن، وقوة الرجال والبودى جاردات الذين يقفون على باب البار أو الملهى الليلى. أنا اكتشفت على كثرة ما أتكلم مع الزبائن لا أتكلم مع أحد. لا يريدون إلا جسمى، مهما لفوا وداروا فى الكلام. مهما بدا الواحد منهم حزينا مقهورا، مهما بدا غنيا مبذرا إلا فى حالات نادرة جدا. اكتشف حاجتى إلى الكلام الحقيقى. سمعت عن الفيس بوك الأمريكى والذين يدخلون عليه ويكونون جروبات، وأسمع دائما عن غرف الشات التى يتعرف فيها الناس بعضهم ببعض. قررت أشترى كمبيوتر. كانت المشكلة كيف أفسر ذلك لأبى وأمى فهما غير متعلمين، أبى بقال صغير فى نزلة السمان. بالكاد يكسب عشرين جنيها فى اليوم.. أمى لا تعمل، ونحن خمس بنات، أنا وأربعة آخرون فى سن التعليم.

«أقنعت أمى أن إخوتى البنات يمكن أن يستفدن من المعلومات التى فى الكومبيوتر. لكن أمى قالت دا فيه حاجات

وحشة. قلت لها سأراقب إخوتى بنفسى، نظرت إلى أمى نظرة شك معناها ومن يراقبك؟ أرحت نفسى من النقاش ووضعتها أمام الأمر الواقع. اشتريت الجهاز بالقسط ودخلت به البيت. بالقسط لأنى أعمل فى كافيتريا ليلية صغيرة جدا. مرتبى مائة جنيه غير التيبس. يعنى لو وصلت لخمسميت جنيه فى الشهر يبقى رضا أوى. أمى لا يمكن أن تفهم أنى أريد أن أتكلم كلاما حقيقيا مع أى أحد. بعد ذلك وجدت هذا الجروب، أعجبنى أنه مصرى مائة فى المائة، اليوم هو الإثنين. سأنتظر قبولى يوم الجمعة. وياريت يكون فيه شات، عايزة أتكلم من قلبى. مش عارفة ليه صاحبة الموقع مقررة أن القبول يوم الجمعة فقط. على كل حال هانت..

لم تقل سعاد أنها دخلت على صفحات من انضموا إلى الموقع يوم الجمعة الماضى. بدأت بصفحة مختار كحيل فلطمت خديها: «ياخرابى ياخرابى. وأنا اللى عاوزة أتجوز من الجروب. مهنته أرمل. أكيد بيقتل النسوان»، لكنها استراحت لصفحة باسم السكرى.. هدأت وطلبت الانضمام الآن. ولأن الساعة تدخل فى التاسعة مساء أدركت أن موعد عملها اقترب.

لتكمل صفحات من انضموا من قبل، فيما بعد. الأفضل أيضا بعد أن يتم قبولها. حتى لا تحزن على أى فرصة فى حالة عدم قبولها..

* * * * * *

الاســـم: مريم مراد

تاريخ الميلاد: ١٩٧٦/٢/٢٩

محل الميلاد: القاهرة

الديانـــة: مسلمة

التعليـــم: بكالوريوس إعلام

العمـــل: صحفية

النشـــاط: .......

الإيميـــل: mariammorad @ yahoo.com

ستعرفوننى من النظرة الأولى، فأنا صحفية فى جريدة كبيرة، وهذه صورتى التى تظهر فى الصحيفة، ولا يمكن أن أنتحل اسم وشخصية صحفية كبيرة، فهذا معناه أن أدخل السجن... أنا لا أطلب منكم أى برهان على صحة شخصياتكم أو ما تكتبونه، وإذا كان بينكم من يخفى بياناته الحقيقية فربما حين نتقدم فى التعرف على بعضنا لا يخجل أحد منكم من العودة إلى الحقيقة. أنا هنا غيرى فى الجريدة. سأكتفى هنا بالنكت، سأتحفكم بالنكت الطازة. لقد شجعنى على ذلك الجدية الشديدة فيما قرأته من صفحات على الموقع. ليس هناك أى قلق نفسى يجعلنى أتحرر كل هذا التحرر الذى ستجدونه فى النكت، ولا يمكن أن تكون صحفية مثلى لها جمهور واسع من القراء تعانى من أى شىء. حياتى مستقرة والحمد لله. دولاب الصحافة مرهق جدا. ربما يكون هذا سببا يضاف إلى جدية ما قرأته لكم، أو سببا يجعلنى أخفف عنكم أثر ما يكتبه بعضكم من قضايا قد تكون أحيانا مرهقة وغير مفهومة. وإليكم عينة من النكت. ليس عيبا أن أكون أحد عوامل الترويح عنكم. وأظن أن الترويح من الجنس اللطيف شىء يسعد أى شخص.

ـ واحد مجنون بيسأل واحد مجنون: تحب تشتغل رئيس جمهوريةْ؟. قاله: هو أنا مجنون....؟

ـ راجل روح البيت لقى مراته متمكيجة على الآخر ولابسة قميص نوم مافيش تحته حاجة. شافته اضطربت، بص لها واستغرب، شك فيها.. قعد يفتش فى الدواليب وتحت السرير ملقاش حد. فتح البلكونة وكانت الدنيا برد خالص لقى

راجل بالملابس الداخلية واقف يرتعش. صرخ فيه: «إنت مين وإيه اللى جابك هنا؟»، قاله: أنا طيار فى القوات الجوية، الطيارة بتاعتى خربت ونزلت بالباراشوت، واتعلقت فى السلك، وهدومى كلها اتقطعت. وقف الراجل مذهول يضرب كفا بكف ويقول: «لا حول ولا قوة إلا بالله، إيه اللى جرى فى الجيش بتاعنا، يوم ألاقى واحد من القوات البرية، ويوم من البحرية، والنهاردة من القوات الجوية. عليه العوض فى البلد...

ـ اتنين قاعدين يحششوا فى المدافن. عدت جنازة. الأول رفع صباعه وقال أشهد أن لا إله إلا الله. التانى سأله: تعرفه الميت ده؟ قال له: طبعا، دا الحاج محمود الله يرحمه، كان راجل ولا كل الرجالة. التانى رفع صباعه وقال أشهد أن لا إله إلا الله. بعد أسبوع قعدوا يحششوا فى نفس المكان، عدت جنازة. الأول رفع صباعه واتشهد. التانى سأله: تعرفه الميت ده؟ الأول قال له: طبعا، دا الحاج محمود، الله يرحمه، دا كان راجل ولا كل الرجالة. التانى رفع صباعه واتشهد. بعد أسبوع كمان قعدوا يحششوا فى نفس المكان، عدت جنازة. الأول رفع صباعه واتشهد. التانى سأله: تعرفه دا كمان؟. الأول قاله: طبعا، دا الحاج محمود الله يرحمه. كان راجل ولا كل الرجالة. التانى بص له وقال له: ياه، دا الحاج محمود اتبهدل أوى يا جدع...

ـ اتنين مليارديرات من بتوع الأيام دى زهقوا من التحشيش فى مصر. واحد منهم قال للتانى ما تيجى نحشش فى بلد تانية. معانا طيارتنا الخاصة وفلوسنا. الثانى قال له فكرة نروح لبلاد الإسكيمو. خدوا الطيارة والحشيش والعدة وراحوا ألاسكا، قعدوا يحششوا فى وسط الجليد. بعد أسبوع عدى عليهم واحد من الإسكيمو، سألوه: هما النسوان عندكم بتلبس أبيض فى أبيض؟ قال لهم لأ. سألوه: ولا أبيض فى أسود. قال لهم لأ. بصوا لبعضهم وقالوا آه يبقى احنا نمنا مع بطريق!

كفاية كده. النهاردة الخميس. بكرة الجمعة. إذا قبلتنى صاحبة الجروب سأكتب لكم نكتا أخرى أجمل.. باى..

* * * * * *

كانت سامية تدخل على الجروب كل يوم ثم تضحك، إذ تتذكر أنها لن تقرأ شيئا لمشتركين جدد إلا يوم الجمعة. لكنها سألت نفسها أكثر من مرة: لماذا لم يعاود زاهر السؤال عن الشات معها مرة ثانية.. إذا كان يصطنع التقل فهو غشيم. لا يستحق الشات انتظار أسبوع. فالكلام فى الهواء، وإذا أخفق معى سيجد غيرى بسهولة. لكنها أيضا لم تحاول أن تفعل ذلك. مضى أسبوع تفكر هل تكون لديها جرأة تامر أو باسم أو حتى مختار كحيل. عقدت العزم اليوم أن تكتب. كانت الساعة لا تزال كالعادة بعيدة عن الثانية عشرة ليلا. الثانية عشرة سيبدأ يوم الجمعة، وقد تبدأ روضة قبول الأعضاء الجدد الذين قد يشغلها بعضهم عما قررت تكتبه. انقطع المطر منذ يومين. سيعود قويا مع الاقتراب من أعياد الميلاد. الذى تريد أن تكتبه ليس هو ما تفكر فيه منذ أسبوع فقط، بل منذ الصيف الماضى. خوفها أن تنزلق وتحكى فيتعرف الناس على من تحكى عنهم حتى لو غيرت أسماءهم. هى لا تعرف الكذب، لكنها أيضا لن تكون أقل شجاعة من تامر وباسم. ثم إنها لن تخسر أكثر مما هى فيه. لتكتب. خلعت الروب. وجلست أمام شاشة الكومبيوتر بقميص النوم، تمتد ذراعاها العاريتان أمامها فوق الكى بورد، وراحت تنقر فوق الحروف بسرعة.

«الحكاية تصلح لفيلم سينما رغم أنها حقيقة وتحدث دائما. حكاية صديقة مسلمة أبوها تاجر سيراميك كبير. كان فى البداية يستورده، ثم أقام له مصنعا خارج القاهرة، زوجها الأب لشاب من عائلة شهيرة عمره ثلاثون سنة، جميل وقوى، ترك له والده مصنعا للملابس الجاهزة. هى فى الخامسة والعشرين أو أصغر قليلا. ونحن جيران فى الصيف فى بورتومارينا، وفى الشتاء فى شبرا. فأبى الذى هو مستورد كبير للأدوات الكهربائية، زميل دراسة لأبيها. وكما لم يشأ أبى أن يترك شبرا بعد أن صار غنيا، لم يشأ أبوها، لكنهما فجأة قررا الانتقال إلى القطامية هايتس. طبعا بين الصفوة ورجال الأعمال. متشابهان فى كل شىء. أبى وأبوها. عصاميان.. قليلا ما يلتقيان فى الشتاء. كثيرا ما يلتقيان فى الصيف. كل منهما يدير أعماله فى الصيف من بورتومارينا. وإذا التقيا لا يعطيانى فرصة الجلوس معهما. لا أنا ولا أمى. ولأن أبى لا

فصل من عمل أدبى

يحب أن تقدم لهما الخادمة أى شىء يشربانه، ويحب أن تفعل أمى ذلك أو أنا تكريما لصديقه، فإنهما حين يريان أمى أو أنا يتوقفان عن الكلام. لاحظت ذلك فى الصيف الماضى أكثر من أى صيف مضى، حتى قال كارم بيه لأبى فجأة، لماذا لا تترك سامية تسمعنا، سامية فى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، ويجب أن تعرف ما هو تحت الأرض فى هذه البلد.

كان يومها فى ضيق شديد، رغم السيجار الضخم الهافانى بين أصابعه، ثم أضاف: «هانيا تعرف كل شىء رغم أنها فى كلية الطب» يايسوع هانيا صديقتى التى أتحدث عنها ليست فى الخامسة والعشرين، هى بالكاد تجاوزت العشرين بشهور. لقد تذكرت الآن وهى لم تذهب للسكن مع أبيها بالقطامية، انتقلت مع زوجها للزمالك.

بدأ كارم بيه يتحدث أمامى بجرأة. قال إنه غير قادر على طلبات شخصيات كبيرة جدا فى البلد، يقيمون الفيلات والعمارات، يتصلون به تليفونيا ليرسل لهم كميات من السيراميك فيرسلها فورا، لكنهم لا يرسلون إليه ثمنها أبدا. يعيدون إليه الفواتير ومعها مبلغ لا معنى له. الفاتورة التى تصل إلى مائتى ألف جنيه يعيدونها ومعها عشرون ألف جنيه. والتى تصل إلى مائة ألف جنيه يعيدون الفاتورة ومعها عشرة آلاف جنيه، ولما قسم مرة فاتورة بمائة ألف على فاتورتين أرسلوا مع كل فاتورة خمسة آلاف. كلهم على هذا النحو، كلهم اتفقوا على ذلك. ولما خرج واحد منهم عن هذا الاتفاق السرى، وكنت أرسلت له فاتورتين كل منهما بمائة ألف بدلا من فاتورة واحدة بمائتين، أرسل عشرة آلاف مع فاتورة وأرسل الثانية ولا شىء معها. إنهم يفعلون ذلك هنا مع أصحاب المطاعم فى مارينا وبورتومارينا، يطلبون وجبات السمك الطازج، والجمبرى وفواكه البحر القادمة من فرنسا، ويصل سعر الوجبة إلى أكثر من ألفى جنيه، فيعيدون مع عامل الدليفرى الفاتورة ومعها مائة جنيه ولا يحتج أصحاب المطاعم.

قال أبى باسما:

- أصحاب المطاعم يعوضون خسارتهم برفع الأسعار على من لا يفعل ذلك، مثلى ومثلك ومثل الفنانين، ثم ضحك أبى واستمر يتكلم:

- هل تذكر أيام الرئيس السادات؟

- طبعا..

- هل تذكر كيف كان تداول العملة الصعبة فى الأسواق مجرما قانونا؟

- طبعا، وكان ذلك يسبب لنا مشاكل كثيرة فى بداية عملنا.

- هل تذكر المسئول المهم جدا الذى كان يتصل بتجار العملة، ويطلب من كل منهم مبلغا لا يقل عن مائة ألف دولار بسعر قديم، يقوم التاجر بتجهيز المبلغ فى أسرع وقت، وهذا يعنى يومين على الأقل فى ذلك الزمن. يتصل بالمسئول ليزف له الخبر. ماذا كان يفعل المسئول؟

هز أبو هانيا رأسه وقال ساخرا:

- كان يطلب من التاجر بيع المبلغ لحساب حضرته بسعر السوق الآن، ويرسل إليه الفارق نقودا مصرية.

قال أبى ضاحكا:

- كده المسئول لا سرق ولا نهب ولا خد رشوة. عملية مقبولة حتى عند ربنا. دا كان ناظر المدرسة لكن التلاميذ أكثر قسوة.

ويضحك أبى، لكن أبو هانيا كان متألما. قال إن ما يخسره أصحاب المطاعم سهل تعويضه. لكنه يخسر مئات الألوف، لذلك تجرأ مرة وأرسل الفاتورة لمن يظن أنه أكبر رأس فيهم، وطلب منه قيمة الفاتورة بالتليفون بنفسه، فأرسلها إليه كاملة. كانت بأربعمائة ألف جنيه. ولام أبو هانيا نفسه لأنه لم يكن من اللياقة أن يكتفى بإرسال الفاتورة مع مدير مبيعاته من قبل، ها هو حين تكلم بنفسه تحرك فيهم بعض الحرج. المسألة إذن سهلة، وهو المسئول عن كل خسارة مضت.

بعد شهر تمت مصادرة شحنة بودرة سيراميك كبيرة قادمة له من أسبانيا عن طريق البحر. قالوا إنها غير مطابقة للمواصفات. رغم أنها ذات البودرة التى يصنع منها السيراميك كله منذ صار له مصنع فى مصر. فى الشهر نفسه كانت إحدى السفن تنقل شحنة سيراميك ضخمة من إنتاج مصنعه إلى ليبيا، عرف أن الشحنة كلها فقدت. قيل إن السفينة تعرضت لغرق فألقت بكل حمولتها إلى الماء قرب مالطا. بالليل وهو فى غم شديد تلقى مكالمة تليفونية من رقم خاص. دائما تأتيه المكالمات من رقم خاص. ليس معقولا أن يطلب منه أحد سيراميك وهو فى هذا الوضع الصعب. قال له المتحدث: ما رأيك؟ ولم يزد.

أبو هانيا رغم ذلك رجل قوى، لا يستسلم، ولا يترك ذلك يؤثر فى ضربات قلبه، ويردد أنه لن يسمح لأحد أن يقتله. أقلع عن طلب الفواتير نهائيا، وأصبحت بودرة السيراميك تأتى ومعها أنواع أخرى من البودرة. الآن هو لا يخسر أبدا. يلبى الطلبات بسرعة ويرسل معها الفاتورة فقط بـ ألف جنيه لا يزيد. تعود الفاتورة ومعها مائة جنيه. تماما كأصحاب مطاعم السمك. لكنه الآن سعيد. يقول ذلك ويضحك. حتى هانيا التى صارت تعرف كل شىء صارت سعيدة، وحين سألتها خائفة عن صحة ما يقوله أبوها ضحكت وعزمتنى على حفل راقص. ولأنى سهرت كثيرا فى كل كافيتريات مارينا وبورتومارينا ولم ألق هانيا أبدا فى أى منها، سألتها:

ـ فى أى نايت كلوب هانيا؟

ـ فى أجمل نايت كلوب فى الدنيا

ـ جديد هنا ده؟

ـ من الحرب العالمية التانية

كانت الساعة العاشرة ليلا. أخذتنى فى سيارتها الشيروكى البيضاء، على غير عادة الألوان فى السيارات الشيروكى، وخرجنا إلى الطريق الساحلى فى اتجاه الإسكندرية.

ـ على فين يا هانيا؟

ـ هتعرفى كل حاجة دلوقتى.

قالت باسمة. وزادت من سرعة السيارة. لم يستغرق الأمر عشرين دقيقة. تجاوزت السرعة مائة وخمسين كيلومترا فى الساعة، وكنت فى رعب شديد. بدأت تخفض من سرعة السيارة. قالت:

ـ هنا سيدى كرير. احفظى المكان كويس

لعشرة كيلومترات تقريبا أرى ومضات متقطعة من شباب يقف فى الظلام بجلابيبهم البدوية، ومضات يرسلونها من بطاريات صغيرة. قالت هانيا:

ـ دول بيبيعوا حشيش وبودرة. قبل ما تسألى يعنى.

سألت بدهشة.

ـ كل دول؟

ـ وأكتر

ـ والبوليس سايبهم؟

قالت ساخرة!

ـ بوليس!

وانطلقت تضحك. ثم قالت:

ـ يا سامية يا مغمضة أقرئى اليفط وأسماء القرى السياحية علشان لو جيتى لوحدك.

- أنا لا يمكن.

- هنشوف.

واستمرت تضحك ودارت بالسيارة عند أحد المنعطفات.

- هنرجع؟

- طبعا

عادت تضحك ثم توقفت بعد قليل. كان هناك خمس سيارات فخمة تقف جوار سور قرية كرير، وامرأة شابة تقف تحت عمود نور ترتدى بنطلون جينس وتى شيرت قصيرا، وتحمل على ذراعها طفلا لا يزيد عمره عن عام.

- أهلا يا جميل

قالت المرأة حاملة الطفل.رأيت سيارتين تنصرفان من أمامنا وسيارة تصل خلفنا. قالت هانيا ضاحكة للمرأة الشابة:

- انتى على طول شايلة الولد ده؟

- أمّال أعمل ايه؟

- هو هو كل سنة ما بيكبرش؟

- باغيره ياروحى، كام تذكرة؟

- عشرة.

كنا لازلنا فى السيارة. مدت المرأة الصغيرة حاملة الطفل يدها الأخرى من الشباك المجاور لى بكيس بلاستيك صغير، أخذته هانيا ثم ناولتها رزمة أوراق مالية فئة مائتى جنيه، وانطلقت بسرعة فى طريقها إلى مارينا.

- بضاعتنا ردت الينا.

هتفت ضاحكة

- يعنى ايه؟

- ما دام مش عايز يدخلها البيت.

كانت تعنى والدها، وكانت سيارات أخرى تصل إلى المكان وتقف وأراها فى المرآة الجانبية على يمينى، ثم لم أعد أرى شيئا. لقد ابتعدنا وصرنا أمام سور قرية الدبلوماسيين.

- هنا أمان.

قالت هانيا وأخرجت من الكيس البلاستيك ورقة صغيرة مغلقة فى حجم كيس الشاى ليبتون، فتحتها بعناية وأنا أنظر إليها غير مصدقة.

- هانيا بلاش.

- يعنى أموت؟

هكذا قالت وهى تنظر إلى كيس البودرة بتركيز شديد، ثم ألقته بعناية على راحة يديها اليسرى. أغمضت عينيها وأخذت نفسا عميقا وأخرجته، واقتربت بأنفها من راحة يدها وزمت شفتيها وأخذت النفس المطلوب من أنفها. اختفت البودرة من فوق راحة يدها.

أدركت أنا أنها لا تفعل ذلك أول مرة. آثار بياض لا تزال على راحة يدها، وعلى أنفها. قربت يدها من أنفها من جديد ودعكتها فيه، ثم تراجعت إلى الخلف فى ارتياح شديد. تملكنى الرعب.

- هتعرفى تسوقى؟

- أنا هاسوق أحسن سواقة.

قالت وانطلقت بالسيارة بسرعة لا يمكن تخيلها. صارت السيارة طائرة ولا أقل. لاحظت رعبى.

ـ شمى لك شمة تلاقى العربية ماشية بالراحة خالص.

قالت ثم ضحكت. سنعود إذا إلى مارينا ثم إلى المكان القديم التى قالت إننا سنرقص فيه. لمن التذاكر الباقية إذا؟ إلا أنها ونحن نقترب من مارينا انحرفت إلى اليسار وأخذت طريقا جانبيا وبهدوء هذه المرة. قالت:

ـ عارفة رايحين فين؟

ـ لأ..

ـ رايحين الحرب العالمية التانية.

ثم ضحكت بقوة وقالت:

ـ أنا مش عارفة الثالثة مش بتقوم ليه؟!

توقفت أمام البوابة الصغيرة للسور المنخفض الذى يحيط بالحديقة أمام المقابر الإنجليزية لضحايا معركة العلمين.. قرأت ذلك أعلى البوابة الكبيرة المبنية والتى تؤدى إلى المقابر خلفها، شواهد القبور كانت تظهر من بعيد بارزة أعلى الأرض متفرقة فى كل مكان. ظهرت ثلاث سيارت بى إم دبليو ومرسيدس وجيب فى الحال، توقفت جوارنا، نزل منها جميعا خمسة شباب وثلاث فتيات يرتدين شورتات ساخنة، مثل هانيا ومثلى، وفوقها تشيرتات قصيرة تكشف الذراعين. كان الشباب أيضا يرتدون شورتات وتشيرتات. (تاتوز) كثيرة على أذرع الشباب وأكتافهم وكذلك الفتيات. ما إن رأى الجميع هانيا ترفع الكيس البلاستيك الصغير وسط الضوء الشحيح للنجوم والقمر الهلال حتى جروا إليها صائحين:

(عاشت هانيا فيفا هانيا) وكأنهم لم ينتبهوا لى. لا أحد يهتم بوجودى. أعطت هانيا كلا منهم تذكرة فجروا إلى كل ناحية عدة خطوات، وراح كل منهم يفتح تذكرته ويشمها.

ـ غريب المكان ده يا هانيا. ليه جيتى هنا؟

ـ مشاركة لشهداء الحرب العالمية الثانية.

كثيرا ما سمعت وقرأت عن مقابر ضحايا معركة العلمين. مقابر الكومنويلث. ومقابر الفرنسيين القريبة واليونانيين ومقابر الإيطاليين والألمان البعيدة من هنا. هذه أول مرة أقف أمام مقابر الكومنويلث. ولم أر من قبل أيضا مقابر الشعوب الأخرى. لم يخطر ببالى أن تكون زيارتى الأولى للمكان على هذا النحو بالليل. قفز الجميع السور الذى لا يرتفع عن متر واحد، وجروا ناحية البوابة المفتوحة التى ستأخذهم إلى المقابر. أمسكت هانيا بيدى لأقفز السور معها، ولم تتركها فصرت أجرى أيضا معها. القمر الهلال فى السماء والنجوم ترصع السماء كما ينبغى فى الصحراء، وأمامنا وحولنا مقابر منخفضة عليها شواهد تحمل أسماء الضحايا ورتبهم العسكرية ونوع الفرق المسلحة التى كانوا بها، وحولهم أشجار قصيرة فى كل مكان، ولا أحد غيرنا. وقفت أقرأ شواهد القبور وأمشى مسحورة بينها. طيارون ومشاة وجنود مركبات ونافخو قرب ومفجرو ألغام وناقلو مؤن وجنود إشارة وحرس حدود و...و...و... إنجليز وسكوتلنديون وأستراليون وإيرلنديون وأفارقة وهنود. جرت إلى هانيا وجذبتنى من ذراعى لأعود حيث يقف الجميع.

ـ تعالى بالنهار أحسن واقرئى على مهلك وادرسى كمان إذا كنتى عايزة. فيه كمان إسرائيليين رغم أن إسرائيل ما كانتش موجودة وواحد سودانى.

وضحكت ضحكة مجلجلة ثم قالت:

ـ كل الناس دى سابت بلادها علشان تموت هنا فى العلمين.

رد أحد الشباب:

ـ وعلشان احنا نيجى كل ليلة بعيد عن الأحياء ولاد الكلب.

انطلقت الضحكات من الجميع.

- هيا دى الدنيا يا سامية آخرتها كده بحرب أو من غير حرب.

وكانت تفتح تذكرة الهيروين الأخيرة وتقول:

- يا ريت بس حد يفتكرنا وييجى يطل علينا. تفتكرى هنعرف يا سامية؟ هنعرف يعنى إن حد جه وطل علينا؟

كانت تقرب راحة يدها اليسرى إلى وجهى بعد أن أفرغت فوقها التذكرة. إلى جوارى تقدم شاب قوى، وضع يده برفق على رأسى من الخلف.

- شعرك حلو أوى.

لم أرد. كان هو يضغط رأسى برفق لأنحنى على يد هانيا. لم أكن بحاجة إلى يد أحد. كانت أنفى تنجذب بقوة إلى يد هانيا لكنى فجأة قلبت يدها لتسقط البودرة ثم نفخت ما تبقى بقوة ليطير فى الظلام وكانت هى تصرخ:

- كده ضيعتى خمسميت جنيه؟

قلت بهدوء:

- أنا معاكم من غير بودرة.

ورأيت ايادى الشباب تمتد تحت تشيرتات الفتيات. ترفعها إلى أعلى ثم تخلعها عنهن، ثم ترتد إلى شورتات الفتيات تنزلها عنهن. كذلك تفعل الفتيات مع الشباب، وهتف الذى اقترب من هانيا ليفعل ذلك:

- كل واحد يختار الميت اللى يحبه.

- أنا عند الطيار الإيرلندى

- وأنا عند الطيار الأسترالى

- وأنا عند عازف القرب الأسكوتلندى.

وأنا تركت نفسى للشاب القوى يرفع عنى التيشيرت من الخلف ثم يديرنى إليه. وامتدت يداه إلى الشورت لينزله أيضا.

- تعالى معايا عند الصافى النعيم.

- مين ده؟

- العسكرى السودانى اسمه حلو قوى. زى الجنة.

وضحك وحملنى عارية إلا من ملابسى الداخلية بين يديه، ومشى بسرعة وأنا أنظر إلى القمر الهلال البعيد، وآلاف النجوم التى لا تشعر بنا، وأرى هانيا وقد ابتعدت مع صديقها كثيرا عن الجميع. وما إن أنزلنى إلى الأرض حتى نظرت إليه بعمق.. سألته:

- مش هانيا متجوزة؟

أخذنى فى حضنه وامتدت يداه من الخلف تخلع عنى السوتيان وأنا أسأله:

- ازاى بتعمل كده؟

همس..

- جوزها دلوقتى فى اليخت مع الجروب بتاعه. وبعدين ما تسأليش كتير علشان أنا مش عايز أفكرك بجوزك..

كيف عرف أنى متزوجة. من الدبلة فى يدى. لابد. كنت أنا أيضا أخلع عنى التيشيرت ولم ينتظر هو أن أنزل عنى الشورت لكنى أمسكت به، بالشورت. وهمست وأنا أشتعل بالنار:

- لأ. كفاية كده. أرجوك.

وكان ضيق كبير يكاد يفجرنى. سمحت بكل القبلات الممكنة والأحضان. تركت يديه خلفى على كل مكان وتعبث فى كل مكان وأنا أتعذب. الزنا هو الطريقة الوحيدة لتطلقنى الكنيسة، لتوافق على طلاقى، لكنى لن أزنى. لن أسمح لهذه اللافتة أن تعلق فوق رأسى طول حياتى. لماذا تزنى هانيا وهى مسلمة؟ يمكن لها أن تخلع زوجها كما هو متاح فى الإسلام. هل الحرية فى هذا الوضع أفضل وأجمل؟.. لا أظن. أنا أحسد المسلمين ..

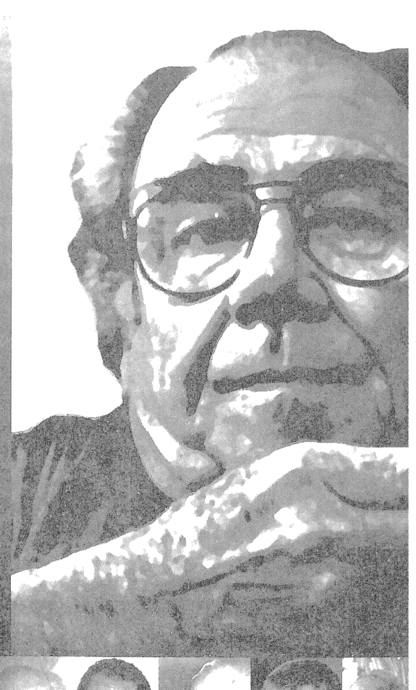
* * * * * *

قامت سامية عن الكومبيوتر شبه مخدرة. تمطت وفردت ذراعيها إلى نهايتهم. بسرعة أدركت أنها اعترفت بشكل ما أنها فى مأساة مع زوجها. بسرعة عادت إلى الكمبيوتر ونظرت إلى السطور الأخيرة..

غيرت جملة: «الزنا هو الطريقة الوحيدة لتطلقنى الكنيسة، لتوافق على طلاقى»، جعلتها: «الزنا هو الطريقة الوحيدة التى لا أستطيع أن أدافع أمامها عن نفسى. ستطلقنى الكنيسة. ولا أريد». وتنهدت فى ارتياح. كانت الساعة قد تجاوزت الثانية عشرة. لقد انضم إلى الموقع ثلاثة أشخاص.. صاحبة الموقع لا تنام، لم يصل فريد بعد رغم أنه لا مطر الليلة. لقد بدأ إذن يوم جديد.. لكنها لا تريد أن تقرأ أحدا الآن. كما أنها حقيقة ارتاحت بعد ما كتبته، ثم فكرت فجأة هل يجب فعلا أن تعترف للناس، كما قال تامر فى صفحته، لتشعر بالراحة.. تكفيها هذه الراحة التى تشعر بها الآن بعد الكتابة ولا يجب أن تضيف ما كتبته إلى صفحتها. ستحتفظ به فى مكان ما بالجهاز. زوجها، فريد، عموما لا يفتش وراءها ولا يجب أن تخلع ملابسها الليلة. ملابسها الليلة مثل غطاء من الراحة، ولا تبدد اطمئنانها، لا يجب لفريد - الذى صار يتأخر كثيرا هذه الأيام، سواء هطل المطر أم انقطع - أن يلمس جسدها، رغم أنه لا يفعل ذلك..

# دراسات ومقالات

جان بودريار (ت. حسن طلب)
رجب عبد الجواد
حسين محمود
مجدى الجزيرى
محمد حماسة عبد اللطيف
عبد المنعم تليمة
أنور مغيث
مجدى عبد الحافظ
شعبان يوسف
أحمد حسن
محمد عبد المطلب
زينب العسال
فاطمة الصعيدى
محمد على سلامة
طلعت رضوان
محمد سالمان
صلاح السروى
نرمين الحوطى



# هوس الاتصالات
# جان بودريار

ترجمة: حسن طلب

## تقديم

يعد الفيلسوف الفرنسى "جان بودريار Jean Baudrillard"- ١٩٢٩/ ٢٠٠٧، من أهم مفكرى (ما بعد الحداثة) ومن أبرز منظريها؛ بل ربما يكون أكثرهم إثارة للجدل وتعرضا للنقد. وقد انقسم نقاده ما بين مقدر لفرادته وريادته، فهو كاهن Guru ما بعد الحداثة الجذرية Radical Post-modernism عند هذا الفريق؛ أما الفريق الآخر فلم يرَ فى السمة الطليعية لبعض آرائه ودعاواه ، ما يستحق أن يؤخذ بجدية تامة؛ وبالغ نقاد آخرون فى الهجوم عليه والسخرية من تفكيره المائع الذى تنقصه الدقة المنهجية والوضوح الكافى، ورماه بعضهم بحب الإثارة من خلال أسلوبه التهكمى الصادم. ويبدو هذا الأسلوب واضحا فى كثير من مؤلفات "بودريار"، لا سيما كتابه المصور عن نقد المجتمع الأمريكى من منظور ما بعد حداثى وهو بعنوان: (أمريكا America )- ١٩٨٨، ويستحق أن يلتفت إليه المترجمون إلى العربية. يبدو هذا الأسلوب التهكمى أيضا فى كثير من التعبيرات والجمل التى أطلقها "بودريار" فى مناسبات معينة؛ ليس أغربها وصفه لنفسه مثلا بأنه: (مثقف إرهابى Intellectual Terrorist)!

بدأ "بودريار" حياته العملية فى المدارس الثانوية، حيث تخصص فى تدريس الأدب الألمانى وعلم السياسة الاجتماعية، وانشغل فى هذه الفترة بنقل بعض المسرحيات من الألمانية إلى الفرنسية؛ ثم بدأ عام ١٩٦٦ ولمدة عشرين عاما، فى تدريس علم الاجتماع بجامعة "نانتر Nanterre" بباريس. ارتبط "بودريار" فى هذه المرحلة باليسار الثورى، وبدأ ينشر بحوثه حول النقد الماركسى الجديد لمجتمعات الرأسمالية المتأخرة، على نحو ما ظهر فى كتابه: (نحو نقد الاقتصاد السياسى للعلامة)- ١٩٧٢. ثم مضى ليدرس الدور الذى تلعبه النزعة الاستهلاكية Consumerism فى الحفاظ على الرأسمالية، مدللا على وجهة نظره بوجود نظام للأشياء System of Objects يخضع لعملية تسليع، ثم لا يلبث حتى يعود من جديد فى هيئة علامات Signs، لينشأ من هنا ما يسميه "بودريار" بـ (القيمة/ العلامة Sign/ Value)، التى تستغرق بدورها فى الإنتاج الكمى الضخم القائم على التكرار Replication، لا من أجل تلبية حاجة المستهلكين، ولكن فى المقام الأول، من أجل خلق الإحساس العميق بهذه الحاجة. هنا يبدو كيف أفاد "بودريار" من تطور السيميوطيقا، ليجعل دراسته لأنساق العلامة Sigh Systems فى خدمة رؤيته الجديدة، التى أوضح فيها كيف أن السلعة والعلامة قد توحدتا فى هيئة حلقة تدور حول نفسها، فى إطار نسق مغلق للأشياء، حيث ينخدع الخيال الجمعى فيتوهم أن تلك العلامات تشير إلى شىء ما واقعى أو متعين خارج هذا النسق؛ بينما هى فى الحقيقة لا تشير إلا إلى طيف أو

شبح يذكرنا بأشباح "أفلاطون"! وهو ما ابتدع له "بودريار" هذه التسمية: (Simulacrum).

كم أعجزتنى ترجمة هذا المصطلح إلى ما يقابله عربيا فى كلمة مفردة؛ ولأن مجمع اللغة العربية غائب، وعاجز عن متابعة المصطلحات الجديدة فى العلوم الإنسانية وتعريبها، منذ رحيل رئيسه الأسبق "إبراهيم مدكور" رحمه الله، حيث اتسعت كراسى المجمع من بعده لكل من يعلم ومن يجهل! فلم يبق أمامى إلا أن أستهدى بمن سبقنى إلى تقديم "بودريار" من الجادين الثقات؛ وهم على أية حال قلة نادرة؛ ولعل أهمهم هو "شاكر عبد الحميد" الذى ترجم ذلك المصطلح إلى: (الصورة المُحاكِيَة)، وهو اجتهاد يُحمد له، فالمصطلح فيه ظل من معنى التصوير، وفيه من معنى المحاكاة ظل؛ غير أن فيه ظلالا أخرى لمعان ودلالات لا يصح إغفالها إلا إذا ضحينا بدقة الترجمة وشمولها، فيه مثلا إحالات إلى (الطيفية) أو (الشبحية) وسائر ما يشى بالوهم مقابل الحقيقة، أوالزيف مقابل الصحة، أو الصورة المنسوخة (وربما الممسوخة!) مقابل الأصل. ولعلنا سنحتاج إلى جملة كاملة إذا ما أردنا ترجمة وافية لمصطلح (Simulacrum)، فنقول مثلا: (الصورة التى تزيح الأصل لتوهمنا أنها هو!)، بيد أن هذا لا يدخل فى باب الترجمة، إنما فى باب التفسير والشرح؛ ولذا أجدنى أرشح عبارة: (الصورة الناسخة) لتكون هى المقابل المؤقت لذلك للمصطلح البودريارى؛ ولولا مظنة الالتباس لاقترحت أيضا: (الصورة الماسخة)، أو حتى (الممسوخة)، لأنها تجمع بين الفاعلية والمفعولية.

ويلزمنا مثل هذا التوقف أمام مصطلحات "بودريار" الأخرى المهمة، فنحن لا نستطيع أن نفهمه دون أن نستوعبها هى أولا، ومنها مصطلح: (Simulation) المشتق من المصطلح السابق، وهو يشير إلى عملية (النسخ) أو (المسخ)، حيث الصورة Image والإنسان والواقع والآلة تنفجر كلها معًا من الداخل، وتنصهر لتذوب معالم كل منها الخاصة فى كيان هلامى جديد، هو بعينه الصورة المنسوخة، أو الصورة المحاكية Simulacrum) لمن يفضل اقتراح "شاكر عبد الحميد".

ومن تلك المصطلحات أيضا مصطلح: (Hyperreality)، الذى يمكن أن يترجم إلى: (الواقع المطموس) أو (المُغيَّب)، وهذا الغياب هو النتيجة المحتومة لعملية (النسخ) السابقة؛ فانصهار الصورة والواقع يؤدى بالضرورة إلى أنه لن يعود بإمكاننا التمييز بينهما، ولا بين الحقيقى والخيالى، ولا بين السطح والعمق؛ وهكذا يقرر "بودريار" أننا لم نعد فى حاجة إلى أنماط التمييز الماركسية بين البنية الفوقية والتحتية مثلا، ولا بين السطح والعمق، حيث لا توجد أعماق على الإطلاق؛ وعلى هذا فالماركسية عليها أن تتخلى عن فكرة أن (السوق) وراء كل شيء، فالسوق أصبحت توجد الآن فى كل شيء، لكنها ليست وراء أى شيء على الإطلاق. ويتخذ "بودريار" من (ديزنى لاند) مثالا مشهورا على الواقع المغيب، فهى مجرد فضاء سحرى يقدَّم على أنه عالم خيالى، ليجعلنا نعتقد أن ما سواه هو الواقعى، بينما لم يعد هناك شيء واقعى بالمرة، لا فى (لوس أنجيلوس) ولا فى الحياة الأمريكية قاطبة؛ حيث لا يوجد غير الواقع المطموس أو المغيب Hypereality، فوجود (ديزنى لاند) هو كوجود السجون التى تحجب وحدة المجتمع فتقسمه صوريًّا إلى أبرياء خارجها ومذنبين داخلها.

ومع صدور كتابه: (مرآة الإنتاج)- ١٩٧٢، بدأ "بودريار" يتوجه بعيدا عن الماركسية، بعد أن استبان له كيف أنها فشلت فى توجيه نقد جذرى للرأسمالية، فغرقت هى نفسها فى المستنقع البورجوازى الذى جاءت لتردمه! وفى كتابه (التبادل الرمزى والموت)- ١٩٧٦، حاول "بودريار" أن يخطو نحو القطيعة الحاسمة معها، ليجعل من نفسه نبيا يبشر بفكر جديد قائم على أسس مختلفة ورؤى معارضة، مثل فكرة: (نهاية الاقتصاد والإنتاج The end of economy and production). وعلى نحو ما تعزى فكرة (نهاية الأيديولوجيا) إلى المفكر الاجتماعى الأمريكى "دانيل بل Daniel Bell" - ١٩١٩/ ...، فى كتاب له مشهور صدر بهذ العنوان عام ١٩٦٠؛ فإن فكرة: (نهاية التاريخ) يمكن أن تعزى إلى "بودريار" الذى أعرب عن تطلعه إلى نهاية التاريخ، استنادا إلى رؤيته التى تطمح إلى وضع حد لاغتراب الإنسان المعاصر، فنحن عنده لسنا مغتربين إلا لأننا نعيش فى قلب التاريخ، ولذا فنهاية التاريخ ضرورة لازمة لنهاية الاغتراب. وقد أغرت هذه الفكرة "فرانسس فوكوياما F. Fukuyama" - ١٩٥٢/ ...، وغيره ممن جعلوها شعارا براقا؛ وملأوا بها الدنيا ضجيجا.

وكثيرا ما تذوب الحدود بين الفنان والمفكر فى شخصية "بودريار"، فيرسل لخياله العنان لينتج ما يشبه روايات الخيال العلمى، مبشرا بعلم جديد هو (علم الحلول الخيالية Imaginary Solutions)؛ فهو يتنبأ فى كتابه المشار إليه، بأن النظم كافة ستنقلب ضد نفسها عندما تبلغ عملية (النسخ) حدها الأقصى.

أما أفكار "بودريار" حول (هوس الاتصالات) التى نشرها عام ١٩٨٣، فهى خلاصة اهتمامه بتحليل أثر التكنولوجيا الحديثة، الذى بدأ عام ١٩٦٧ حين عرض كتاب "مارشال مكلوهان M. Mcluluhan عن فهم أدوات الاتصال Understanding Media. وقد انتهى "بودريار" فى هذا العمل وفى كتابه التالى عن (الإغراء Seduction)، إلى أن انصهار الصورة بالواقع قد أدى إلى زوال المسافة اللازمة بين الذات والموضوع، فلم يعد هناك (مشهد Scene) ولم تعد هناك مرآة، لأنه لا مشهد ولا مرآة بدون مسافة بين الرائى والمرئى، بين الإنسان والشىء، وهكذا حلت الشاشة والشبكة محل المرآة والمشهد، فتحول الإنسان نفسه إلى شاشة أو إلى طرف فى شبكة بين أطراف لا متناهية، وهذا هو (الفحش) الذى أسقطتنا فيه التكنولوجيا المعاصرة؛ فالسيارة مثلا لم تعد مشهدًا ولا مرآة، بعد أن ذابت المسافة بينها وبين صاحبها، ليصبحا معًا جزءًا من شبكة أو من شاشة هائلة، على نحو ما يوضح «بودريار» فى هذا المقال:

ما عاد هناك من نظام للأشياء Objects، وقد تضمن كتابى الأول نقدا للشىء باعتباره حقيقة سافرة وجوهرا ماديا Substance وواقعا وقيمة عملية[1]. فى ذلك الكتاب تم النظر إلى الشىء على أنه علامة Sign ، لكنها علامة كانت لا تزال مثقلة بالمعنى. لقد تداخل فى ذلك النقد منطقان أساسيان؛ فهناك منطق الصورة الطيفية Phantasmatic، التى ترجع فى الأساس إلى التحليل النفسى Psychoanalysis بما فيه من مطابقات Identifications وإسقاطات، ومن أفق التجاوز Transcendence المتخيل بكامله، ومن قوة وصبغة جنسية Sexuality تعملان بامتياز على صعيد الأشياء والوسط المحيط، على النحو الذى يعمل به محور البيت/السيارة [الكمون والتجاوز]؛ والمنطق الثانى منطق اجتماعى مختلف، يتسم بأنه يرجع إلى علم الاجتماع المتفرع بدوره عن الأنثروبولوجيا: [الاستهلاك باعتباره إنتاجا للعلامات، وللتفاضل حسب المقام والمنزلة]. ووراء هذين المنطقين اللذين يعتبران على نحو ما وصفيين وتحليليين، هناك فى الواقع حلم التبادل الرمزى، والحلم بمكانة الشىء والاستهلاك بغض النظر عن التبادل والاستعمال وعن القيمة والتكافؤ. بعبارة أخرى: هناك المنطق القربانى Sacrificial للاستهلاك وتقديم الهدية والإنفاق، ولمهرجانات الهبات العينية والنصيب اللعين[2].

هذا كله لا يزال موجودا على نحو معين، وهو من جهة أخرى يختفى تماما. إن وصف هذا العالم الأليف فى مجمله ـ هذا العالم الإسقاطى والمتخيل والرمزى ـ يظل مطابقا لحالة الشىء باعتباره مرآة ومشهدا Scene: ها هنا مشهد أليف معتاد، إنه مشهد الداخل، ذو الفضاء الزمانى الخاص [الذى يرتبط فوق هذا بالفضاء العام]، حيث الثنائيات المتعارضة: ذات وموضوع، وعام وخاص، لا تزال دالة. نحن هنا فى عصر اكتشاف الحياة اليومية واستكشافها. وينشأ ذلك المشهد الآخر عن ظل المشهد التاريخى، إذ فى حين يكون المشهد السابق قد خضع بصورة متزايدة للاستثمار الرمزى، يبقى المشهد الأخير غير مستثمر سياسيا.

غير أن المشهد والمرآة ما عادا موجودين اليوم، وحلت محلهما الشاشة والشبكة، والمسطح الأصم Nonreflecting حل محل التجاوز الانعكاسى Reflexive Transcendence للمرآة والمشهد، إنه مسطح كامن تجرى فوقه العمليات، مسطح أدوات الاتصال الصقيل الجاهز للعمل.

إن شيئا ما قد تغير، ذلك أن نمط الإنتاج والاستهلاك الفاوستى Faustian والبروميثى Promethean [وربما الأوديبى Oedipal]، قد أفسح الطريق لعصر الشبكات

البروتينى Proteinic؛ إنه العصر النرجسى Narcissistic متعدد الروابط والصلات والمقاربات، عصر التغذية الاسترجاعية Feed back وتعميم السطوح المتداخلة لتنسجم مع عالم الاتصالات ومع الصورة التليفزيونية، إذ أصبح التليفزيون هو الشىء المطلق والأتم لهذا العصر الجديد؛ لقد صار جسمنا الخاص نحن أنفسنا، والكون المحيط بنا فى مجمله، أصبح شاشة عرض حاكمة Control Screen.

وإذا ما نظر المرء، فسيرى الناس لم يعودوا يُسقطون على أشيائهم ذواتهم، بسائر ما فيها من مشاعر وتصورات، وما لها من نزوات التملك والفقد والحسرة والحسد؛ لقد غاب البعد السيكولوجى بصورة ما؛ وحتى إذا ما أمكن فى الأغلب تحديد تلك الأشياء بتفاصيلها، فإن المرء سيشعر بإنها لم تعد موجودة بالفعل، فقد تم استنفادها. وقد سبق "رولان بارت" (١٩١٥/١٩٨٠) إلى توضيح هذا قبل مدة عن السيارة Automobile، حيث حل منطق القيادة Driving محل المنطق فائق الذاتية للتملك والإسقاط[٣]، ولم تعد نزوات القوة والسرعة والاستحواذ مرتبطة بالشىء نفسه، وإنما بدلا عنها هناك آلية Tactic من الإمكانات المرتبطة بالاستعمال للسيطرة والتحكم والتوجيه، إنه اتجاه إلى تفضيل اللعب بالقدرات التى تتيحها السيارة باعتبارها أداة توجيه ونقل Vector and Vehicle، إنها لم تعد من متعلقات الحَرَم النفسى؛ وفجأة تحولت هى نفسها إلى آلة حاسبة Computer بعجلة قيادة، لا طاقة خلق نشوى بالقوة. لقد أصبحت العربة الآن علبة من العلب، ولوحة المفاتيح هى الدماغ، والمناظر المحيطة مبسوطة كشاشة متلفزة؛ بدلا من القوة المنطلقة المأهولة التى كانتها من قبل.

غير أننا نستطيع أن نتصور مرحلة وراء هذه، حيث تكون السيارة فيها مسرحا لأعمال كبرى، مرحلة تكون فيها شبكة معلومات. إن السيارة اليابانية الشهيرة التى تتحدث إليك لتخبرك تلقائيا عن حالتها العامة، والتى يمكنها ألا تعمل إذا كنت لا تحسن تشغيلها؛ إن هذه السيارة التى تعد مستشارا ضليعا وشريكا فى التفاهم حول أسلوب الحياة، لهى شىء ما ـ أو شخص ما، فعند هذا الحد لم يعد هناك أى اختلاف ـ ستكون أنت مرتبطا به، ويصبح الشأن الأساسى هو شأن اتصالك بسيارتك نفسها، إنه اختبار دائم لحضور الذات بإزاء موضوعها الخاص، فى مواجهة مباشرة.

وعند هذا الحد ومن السهل أن نرى أنه لم تعد هناك أهمية للسرعة والتبديل؛ ولا أهمية كذلك للإسقاط اللاواعى، ولا للنمط الفردى أو الاجتماعى للمنافسة، ولا أهمية للمقام Prestige. هذا بجانب أن السيارة قد أخذت تُقدس Sacralized انطلاقا من ذلك الوعى منذ زمن مضى، فسائر السرعات متاحة، وكلما زادت القيادة قل الاستهلاك؛ وعلى أية حال، أصبحت السيارة اليوم مثالا بيئيا Ecological يفرض نفسه على سائر الأصعدة، لم تعد هناك زيادة فى النفقات والاستهلاك والأداء؛ بل هناك بدلا عن هذا الطابع المعتاد والتشغيل الجيد والتآزر بين سائر عناصر المنظومة الواحدة، والتحكم والإدارة العالمية لعناصر الطاقم كلها. إن كل منظومة System تنطوى بلا شك على العالم المألوف، وتشكل نوعا من الحيز الإيكولوجى، حيث يكون على كل ما هو أساسى أن يحافظ على الديكور المناسب، وحيث يجب على سائر الأطراف أن تكون متواصلة معا على الدوام، وتبقى على اتصالها ليكون بعضها ملمًّا بالأوضاع الخاصة لبعضها الآخر، وللمنظومة فى مجملها؛ إذ أن جهل طرف واحد معين أو نشوزه أو غموضه، يمكن أن يؤدى إلى مأساة [٤].

إن التحكم الخصوصى عن بعد Telematics Private، ماثل لدى كل من يجد نفسه أمام جهاز قيادة لآلة مفترضة، معزولا وهو فى وضع السيطرة التامة عن بعد، وعلى مسافة غير محدودة من عالم الأصل Universe of Origin؛ ويعنى هذا القول أنه بالضبط فى وضع رائد فضاء فى كابينة Capsule، إنه فى حالة من انعدام الوزن تستلزم طيرانا دائما فى مدار، وسرعة كافية تحفظه من أن يهوى سريعا إلى كوكبه الأصلى.

إن تحقق البقاء على قيد الحياة داخل قمر صناعى فى فضاء معتاد، يطابق عملية قولبة الواقع فضائيا Satillization أو ما كنت قد أسميته [تغييب الواقع بالنَّسْخ Hyperrealism of Simulation(٥)، أى تصعيد العالم المعتاد إلى قوة فضائية، إلى استعارة فضائية، مع إلحاق الغرفتين والمطبخ والحمام فضائيا فى المدار بالقمر الصناعى المشار إليه أعلاه. إن الطبيعة الأليفة جدا للسكن الأرضى إذ تتجسد فى الفضاء، تعنى نهاية الميتافيزيقا؛ وهنا يبدأ عصر الواقع المغيب Hyperreality. إن ما أعنيه هو هذا: ما كان حاضرا Projected سيكولوجيا وذهنيا، ما اعتاد أن يظل حيا على الأرض كاستعارة، كمشهد عقلى أو استعارى؛ هو منذ الآن حاضر واقعيا، بدون أية استعارة على الإطلاق، داخل الفضاء المطلق، الذى هو فضاء النسخ Simulation.

إن هذا مجرد مثال، ولكنه يعنى إجمالا الانتقال إلى المدار الفضائى Orbit، باعتباره أنموذجا Model فضائيا بيئيا لكوكبنا الأرضى الخصوصى ذاته؛ ونحن لم نعد هنا بإزاء مشهد، تنشغل فيه النوازع المتشابكة Dramatic للذات بأشيائها وبصورها أيضا، فهى قد تم استنزافها. إننا هنا داخل أجهزة التحكم لقمر صناعى بالغ الصغر يسبح فى المدار؛ ولم نعد نعيش حياة الممثل أو كاتب المسرحية، ولكننا نعيش كطرف فى شبكات اتصال متعددة؛ التى لا يزال التليفزيون هو خير ما يمثل مباشرة صورتها المسبقة، ولكنه اليوم هو الفضاء الحقيقى للسكنى Habitation إذ نتصوره مستقبلا وموزعا معا، فهو فضاء الاستقبال والتشغيل كليهما. إنه شاشة التحكم والطرف الذى مُنح قوة التحكم عن بعد Telematic Power، أى القدرة على تنظيم كل شىء عن بعد، بما فى ذلك العمل المنزلى، والاستهلاك بالطبع، واللعب، والعلاقات الاجتماعية ووقت الفراغ. إن ناسخى Simulators وقت الفراغ أو العُطلات فى المنزل، يمكن تصورهم، مثل ناسخى رحلات الطيران (التدريبية) لقباطنة الطائرات.

نحن هنا بعيدون عن غرفة المعيشة قريبون من روايات الخيال العلمى Science Fiction، ولكن ينبغى أن يلاحظ من جديد أن سائر هذه التحولات الحاسمة فى الأشياء والبيئة خلال الحقبة الأخيرة، قد نشأت عن نزوع عنيد إلى أمور ثلاثة هى: التجريد الإجرائى Operational الشكلى المتعاظم بصورة مستمرة للأجزاء والوظائف، والعمل على تجانسها Homogenization معًا من خلال آلية أحادية للتوظيف؛ واستبدال الأوامر الكهربية أو الإلكترونية بالأنشطة والمجهودات الجسدية، ونزعة التصغير الدقيق Miniuturization فى المكان والزمان للعمليات التى يكون مشهدها الحقيقى [مع أنه لم يعد بعد مشهدا]، ذا ذاكرة متناهية الصغر Infinitismal مع شاشة العرض الملحقة بها.

وتظهر هنا مشكلة، فبقدر ما تتمادى هذه النزعة الدماغية Encephalization الإلكترونية، ونزعة التصغير المتناهى لدوائر الكهرباء والطاقة، وتحويل البيئة على غرار الترانزستور Transistorization، بقدر ما يتحول سائر ما اعتاد أن يملأ المشهد فى حيواتنا، إلى غثاء وزيف، وتقريبا إلى فحش Obscenity؛ لقد أصبح من المعلوم تماما كيف أن مجرد ظهور التليفزيون قد حول بقية المعمورة إلى ما يشبه الإطار العتيق، أى إلى مخلفات بائدة من العلاقات الإنسانية التى يبقى استمرار وجودها الفعلى بيننا، أمرا مربكا. وما إن أصبح هذا المشهد غير قائم بمن يمثلونه وبما لهم من أخيلة Fancasies، حتى تبلور السلوك من خلال الشاشات وأطراف التشغيل؛ وما تبقى يبدو كأنه مجرد جسم ضخم بلا فائدة، فهو مهجور ومُدان. والواقعى Real ذاته، يبدو جسما كبيرا لا جدوى منه.

هذا هو عصر التصغير الدقيق والأمر عن بعد Telecommand والتقدم المجهرى للزمن والأجسام والملذات؛ ولم تعد هناك من قاعدة مثالية من منظور أعلى وبمقياس إنسانى لهذه الأشياء. إن ما تبقى هو التأثيرات المركزة المتناهية الدقة والمتاحة على نحو فورى؛ وهذا التحول من المعيار الإنسانى إلى نظام

من الأرحام الذرية، لهو ملحوظ فى كل مكان، حيث هذا الجسم، الذى هو جسمنا، يبدو غالبا على أنه زائد حقا عن الحاجة؛ فهو فى الأساس لا جدوى منه بما يشغله من حيز، وبتعدد أعضائه وتعقيدها، وبأنسجته ووظائفه؛ ما دام كل شىء قد أصبح اليوم مركزا فى الدماغ Brain والشفرات الوراثية التى تلخص بمفردها التعريف الإجرائى للكائن. إن الريف، الريف الشاسع من الناحية الجغرافية، يبدو كأنه قد صار كيانا قاحلا اعتباطى الامتداد والأبعاد، فاجتيازه يصيب بالملل حتى لو سافر المرء على الطرق السريعة؛ وذلك بمجرد أن أصبحت سائر الأحداث مركزة فى المدن، التى أخذت هى نفسها تتقلص إلى مجرد بقع ضوئية Highlights صغرى؛ أما الزمن، فما الذى يمكن قوله عن هذا الوقت المجانى الهائل الذى أصبحنا نسبح فى خضمه! هذا البُعد الذى غدا من اليوم فصاعدا عقيما فى تكشفه، منذ أن فتَّتتْ لحظية الاتصال علاقاتنا المتبادلة، إلى هنيهات متعاقبة؟

وهكذا فإن الجسد، والمنظر الطبيعى Landscape والزمن، أخذت كلها تتوارى شيئا فشيئا باعتبارها مشاهد Scenes، والأمر نفسه يصدق على الفضاء (المكان) العام، فقد تم تقليص الساحة الاجتماعية والسياسية باطراد إلى جسم رخو كبير متعدد الرؤوس. إن صناعة الإعلان فى صورتها الجديدة ـ [التى لم تعد من فن الباروك Baroque فى كثير أو قليل، ولا هى بالسيناريو الحالم Utopian أو الجذاب عن الأشياء والاستهلاك، بل هى تأثير لمرئيات طاغية الحضور من المغامرات والعلامات التجارية والأطراف المتحاورة وفضائل الاتصالات الاجتماعية] ـ صناعة الإعلان فى صيغتها الجديدة هذه تغزو كل شيء؛ بمجرد اختفاء الفضاء العام: (الشارع والهياكل والسوق والمشهد). إن هذه الإعلانات تتحقق، وإذا شاء المرء تتجسد Materialize بكل ما فيها من فحش، إنها تحتكر بظهورها الحياة العامة؛ وحيث لم تعد الإعلانات مقيدة بلغتها التقليدية، فإنها أصبحت تؤسس لبناء Architecture أشياء ما أو تحقيقها، مثل Beauburg و Forum des Halles، ولمشروعات مستقبلية (أعنى Parc de la Villette)، التى هى هياكل Monuments (أو هياكل مضادة) للإعلان، ليس لأنها ستكون جاهزة للاستهلاك، ولكن لأنها مهيأة مباشرة لتكون إيضاحا مسبقا لعملية التثقيف وللسلع وحركة الجماهير والتدفق الاجتماعى. هذه هى عمارتنا Architecture الوحيدة اليوم: شاشات هائلة عليها تنعكس الذرات والجزيئات المتحركة؛ ليس هناك من مشهد عام، ولا من فضاء عام، ولكن فضاءات شاسعة من الدوران Circulation والتهوية Ventilation والروابط سريعة الزوال.

ويصدق الأمر نفسه على الفضاء الخاص، إن خسران الفضاء العام قد تم على نحو دقيق بالتزامن مع فقدان المكان الخاص. لم يعد أحد الناس موضع فرجة والآخر لغزا. إن التقابل المميز بينهما، هذا الاختلاف الواضح بين ما هو داخلى وما هو خارجى؛ يصور بالضبط المشهد المألوف للأشياء، بقواعد لعبتها وحدودها، وبهيمنة فضائها الرمزى، الذى هو أيضا فضاء الذات. لقد طُمس الآن ذلك التقابل عن طريق نوع من الفحش Obscenity، أصبحت فيه أعمق الأشياء حميمية فى حياتنا، هى ما تعيش عليه فى الحقيقة وسائل الاتصال Media (عائلة لاود Loud Family فى الولايات المتحدة وجماعات الريفيين التى تفوق الحصر، أو الحياة الأبوية Patriarchal فى التليفزيون الفرنسى). وعلى العكس، فإن العالم بأسره ينكشف اعتباطيا على شاشتك المنزلية: (سائر المعلومات غير المفيدة التى تأتيك من كل الدنيا، كأنها العهر المصغَّر Microscopic Pornography، فهى عديمة الجدوى ومبالغ فيها)، مثلها مثل المشهد الجنسى الختامى فى أحد أفلام الدعارة). كل هذا يفجر Explode المشهد الذى حافظت عليه من قبل المسافة بين العام والخاص فى حدها الأدنى؛ إنه المشهد الذى تم نبذه إلى فضاء محصور، حسب شعيرة سرية يعرفها الفاعلون وحدهم.

من المؤكد أن هذا العالم الخاص قد تم استبعاده،

إلى الحد الذى يجعلك معزولا عن الآخرين، أو عن العالم الذى أصبح مطوقا بسياج يقيه، وهو واق متخيَّل، إنه نظام دفاع؛ إلا أنه مع ذلك يقطف الثمار الرمزية للاستبعاد، وذلك أن الغير موجود، والغيرية Otherness يمكن أن تستغفلك لتصير بك إلى الأفضل أو إلى الأسوأ. وهكذا أصبح المجتمع المستهلك يعيش أيضا فى ظل علامة الاغتراب Alienation وكأنه مجتمع فُرجة Spectacle[٦]؛ ولكن ما دام الاغتراب قائما، فهناك فى الحقيقة فرجة وفعل Action ومشهد؛ فلا فحش هنا، فالفرجة ليست فاحشة على الإطلاق. يبدأ الفحش بالضبط حين لا يبقى هناك ما "نتفرج" عليه، فلا يعود هناك مشهد. إن الفحش يبدأ حين يتحول كل شيء إلى السفور والرؤية المباشرة، حين يتعرى كل شيء تحت الضوء العنيف القاسى للإعلام ووسائل الاتصال.

إننا لم نعد جزءا من دراما الاغتراب Alienation، فنحن نعيش فى هوس وسائل الاتصال. وهذا هو الهوس الفاحش. إن ما هو فاحش هو ما يلغى كل مرآة، وكل نظرة، وكل صورة ذهنية Image. إن الفاحش يقضى على كل تمثيل Representation. بيد أن الجنس ليس هو الفحش الوحيد فى مواد العهر، فهناك عهر تام فى الإعلام ووسائل الاتصال، ولنقل فى الدوائر Circuits وفى الشبكات، هو عهر فى سائر الأشغال والمواضيع، من حيث تلقيها وتدفقها وإتاحتها وانتظامها، من حيث مغزاها المتعسف، ومن حيث أسلوب أدائها، ومن حيث تشعبها وتعدد أطرافها، وتعبيرها المجانى ...

نحن لم نعد أمام الفحش التقليدى الذى يدور حول ما هو خفى ومقموع، وممنوع أو مبهم، بل هو على العكس، فحش المرئى؛ فحش المرئى بتفاصيله التى تفوق طاقة الرؤية؛ إنه المرئى الذى يتجاوز ما هو مرئى، إنه الفحش الذى لم يعد لديه أى سر يخفيه، الفحش الغارق تماما فى وسائل الإعلام والاتصال.

لقد أعرب "ماركس" عن إدانته لفحش السلعة؛ وقد ارتبط هذا الفحش بما يناظره، أى بالمبدأ الجائر للتدوير الحر بغض النظر عن القيمة العملية للشيء.

إن فحش السلعة ينشأ من حقيقة أنها مجردة وصورية وخفيفة، فى مقابل زنة الشيء وصلادته Opacity وماديته. إن السلعة معلومة، فى مقابل الشيء الذى لا يمكن أن يتخلى تماما عن سره؛ فالسلعة تبدى طبيعتها المرئية التى هى سعرها. إنها المكان المتواضَع عليه لنسخ Transcription سائر الأشياء الممكنة؛ ومن خلالها ينشأ الاتصال بين الأشياء. ومن هنا كان أنموذج السلعة هو أول وسيط عظيم فى العالم الحديث. غير أن الرسالة التى تنقلها الأشياء من خلاله، هى بالفعل رسالة سطحية للغاية، وهى دائما الرسالة نفسها: قيمتها التبادلية. وهكذا لم يعد هناك بالفعل وجود لهذه الرسالة على مستوى العمق. إنها الوسيط الذى يفرض نفسه على دورانه الخالص؛ وهذا هو ما أسميه (احتمالا): الهوس Ecstasy.

ليس على المرء إلا أن يمط ذلك التحليل الماركسى لتزداد قوته ضعفين أو ثلاثة، لكى يدرك سفور عالم الاتصالات وفحشه؛ هذا العالم الذى خلَّف وراءه بمراحل تلك التحليلات النسبية لعالم السلعة. لقد اختزلت الوظائف كافة إلى بُعد مفرد، هو الخاص بالاتصالات؛ وهذا هو المقصود بهوس الاتصال. إن سائر الأسرار والفضاءات والمشاهد قد أُبطلت ليبقى بُعدٌ وحيد هو الإعلام، وهذا هو المقصود بالفحش.

إن الفحش الجنسى الساخن فى الأزمنة السالفة، أعقبه فحش اليوم البارد، الاحتكاكى Contactual والتحريضى Motivational عبر شبكات الاتصال. كان الفحش السالف منطويا على نوع من النشاط الجنسى غير الشرعى Promiscuity، ولكنه كان عضويا Organic، فهو كتلافيف الأحشاء فى الجسد؛ وهو فوق هذا، يشبه ما أخذ يتجمع حتى تكوّن على هيئة عالم خاص، أو يشبه سائر ما يند عن اللفظ، ليبقى محتشدا وراء سكون الكبت. بدلا عن هذا الاختلاط الجنسى العضوى الشهوانى الذى يبدو كاشتباك الأحشاء بالأحشاء، فإن الاختلاط الجنسى الذى يسود عبر شبكات الاتصال، هو نوع من الإشباع السطحى، نوع من الاستجداء

المُلِح، نوع من الإجهاز على الفضاءات البينية الواقية Protective. أرفع سماعة التليفون فأجد كل شيء، حيث تتلقفنى سائر الشبكات الفرعية وتنهكنى بإخلاصها الذى لا يطاق لكل ما تريده وتدعى أنها توصله إلى. إنها الإذاعة الحرة Free Radio، تتكلم، وتومئ، وتعبر عن نفسها. لا بأس! إنه الفحش الملائم لمحتواها. وتوجد نسبيا فوارق طفيفة بين كل وسيط للبث Medium؛ وهذه هى النتيجة: فضاء خاص بذبذبات موجة الـ (F M)، يتشبع فتتداخل محطات البث ويختلط بعضها ببعضها (إلى الحد الذى يستحيل عنده تماما إيصال البث). لم يعد هناك شيء ما حرًّا بفعل الفضاء. ربما يكون الكلام حرا، غير أننى أقل حرية من ذى قبل، إذ أننى لم أعد قادرا على تحديد ما أريد؛ إن الفضاء مشبَّع إلى أقصى حد، وإلحاح من يرغبون فى الاستماع إليهم هائل جدا.

إننى أسقط فى دنيا النشوة السلبية لجهاز الراديو.

هنا حال نافذة المفعول من الفتنة والدوار، ترتبط بهذا الهذيان الفاحش لشبكات الاتصال. وقد يوجد بها شيء من اللذة الأحادية Singular، لكنها لذة اعتباطية مدوخة. ونحن إذا ما اتبعنا "روجيه كايلويس R. Caillois"[7] فى تصنيفه للألعاب ـ وهو فى جودة غيره من التصانيف ـ إلى ألعاب التعبير (المحاكاة الجسدية Mimicry)، وألعاب المنافسة (الصراع Agon)، وألعاب المقامرة (الحظ Alea)، وألعاب الدَّوخان Vertigo (....؛ Ilynx)؛ فإن الميل الشامل لـ [ثقافتنا] المعاصرة، سيفضى بنا من الاختفاء النسبى لصيغ التعبير والمنافسة [كما لاحظنا عند مستوى الأشياء]، إلى تفضيل صيغ المقامرة والدوخان، وهو اتجاه لم يعد مشغولا بألعاب المشهد Scene، والمرآة، والتحدى، والألعاب الزوجية؛ بل هو يفضل ألعاب النشوة والانزواء والنرجسية. لم تعد اللذة فى حال تجلٍّ، لم تعد مشهدية Scenic أو جمالية Aesthetic، إنما هى بالأحرى ضرب من السحر الخالص، يقوم على المصادفة ويؤثر سلبا على الحالة النفسية Psychotropic. وليس هذا بالضرورة حكما قيميا سالبا، فمن المؤكد أننا هنا أمام تحول جذرى وعميق فى الصور الأصلية للإدراك الحسى واللذة. إن تقديرنا للعواقب لا يزال متواضعا؛ وإن رغبتنا فى تطبيق معاييرنا العتيقة وطرائق التفكير المستمدة من الوعى المشهدى، تجعلنا بلا شك نسيء فهم ما يعنيه فى هذا المجال الحسى، ظهور شيء ما جديد عامر بالهوس والفحش.

إن الأمر الوحيد المؤكد، هو أن المشهد يستثيرنا، بينما الفحش يسحرنا (يستلبنا)، [هو يسحرنا، ومع السحر والهوس تختفى العاطفة. إن الانغماس والرغبة والعاطفة والإغراء هى العالم الدافئ، أو فى صيغة جديدة كما صنع "كايلويس Caillois" : التعبير والمنافسة. وإن الهوس، والفحش، والسحر، والاتصالات، هى العالم البارد؛ وهى الحظ والمقامرة والدوخان، إذا عدنا إلى تصنيف "كايلويس" مرة أخرى؛ [فالدوخان Vertigo هو أيضا بارد، لا سيما ذلك الخدر الذى تحدثه المخدرات].

وعلى أية حال، فإن علينا أن نعانى ذلك الوضع الجديد للأمور؛ ذلك التحويل القسرى لكل ما هو جوانى إلى برَّانى؛ ذلك الحَقْن القسرى لكل ما هو خارجى على نحو ما تدل على هذا تماما الأوامر المطلقة لأدوات الاتصال. ولعلنا نجد فى مجازات علم الأمراض Pathology ما يفيدنا هنا؛ فإذا كانت الهيستيريا Hysteria هى حالة الاستعراض المفرط للذات، فهى مرض يتعلق بالتعبير، إنه مرض التحول المسرحى والأوبرالى للجسد؛ وإذا كان جنون الاضطهاد البارانويا Paranoia هو مرض التوليف، مرض إنشاء عالم صارم وحذر؛ فإننا سنكون حينئذ ومن خلال وسائل الاتصال والإعلام، من خلال الدعارة الكامنة فى هذه الشبكات كافة، ومن خلال الارتباط الدائم بها؛ سنكون اليوم بإزاء صورة جديدة من الفصام Schizophrenia. لن تكون هناك هيستيريا بعد الآن، وما من بارانويا إسقاطية Projective؛ وإنما ستكون ـ وإنى لأتحدث بدقة ـ تلك الحالة من الذعر Terror المميزة للشخص الفصامى:

هو ذو قرابة وثيقة جدا بكل شىء؛ هو الفعل الجنسى النجس مع كل ما يلمسه ويحيط به وينفذ إليه دون مقاومة، وهو بلا هالة للحماية الخاصة، ولا حتى لجسمه هو، فلم يعد هناك ما يحميه منذ الآن.

إن الفصامى محروم من المشهد، إنه عرضة على الرغم منه لكل شىء، ويعيش فى حالة قصوى من التخليط، إنه هو نفسه فاحش Obscene، إنه الضحية الفاحشة لفحش العالم. إن ما يتسم به هو أمر أقل من فقدان ما هو واقعى، إنها السنوات التافهة من الغربة بعيدا عما هو واقعى، إنه ألم القطيعة والانفصال الجذرى. غير أنه، وكما يقال على العموم، يبقى الكثير جدا مما يتعلق بالموقف النقيض: الالتصاق التام بالأشياء فى حضورها اللحظى كليةً، والإحساس بانعدام الحماية، والعجز عن الانسحاب. إنها نهاية الجوانية والحميمية، إنه الانكشاف البالغ والسافر لعالم يجوس فيه بلا عائق. هو لم يعد بوسعه أن يصنع حدود كينونته الخاصة، ولم يعد قادرا على أن يمثل ويقدم نفسه للجمهور؛ لم يعد يستطيع أن يجعل من نفسه مرآة، فهو الآن مجرد شاشة خالصة، مجرد مركز تحويل (سويتش) لسائر شبكات البث عبر الأثير.

## الهوامش

(*) هذه الترجمة العربية منقولة عن الترجمة الإنجليزية التى قام بها John Johnston ونشرت فى كتاب:

-The Anti-Aesthetic: Essays on Pos modern Culture

Edited by: Hal Foster, Bay Press, .U.S.A., 1991

والهوامش المثبتة هنا هى لصاحب الترجمة الإنجليزية، باستثناء الهامش رقم (٤)، فهو للمؤلف. وقد رأيت ألا أثقل على القارئ بمزيد من الهوامش والشروح، ومع أن الفهم الكامل للنص يحتاج غالبا إلى بعضها؛ إلا أن المتابعين لتيارات ما بعد الحداثة، وهم على الأرجح من سيقبلون على قراءة هذا المقال، لن يحتاجوا إليها.

(١) -Le Systeme des Objets (Paris: Ga .(limard, 1968

(٢) يلمح بودريار هنا إلى نظرية مارسيل موس Marcel Mauss عن تبادل الهدية، وإلى فكرة جورج باتاى G. Bataille عن الإنفاق. و" النصيب اللعين The Accursed Portion" عند باتاى يشير إلى سائر ما يتبقى خارج اقتصاد التبادل العقلانى للمجتمع؛ انظر كتاب باتاى:

Minuit, 1949). (La Part Maudite (Paris: Editions de

أما مفهوم بودريار الخاص عن التبادل الرمزى باعتباره أحد أشكال التفاعل خارج نطاق المجتمع الغربى الحديث، ولذلك يطارد هذا الشكل المجتمع الغربى كانه موته الخاص؛ وهذا المفهوم معروض فى كتاب بودريار: (التبادل الرمزى والموت، باريس، جاليمار، ١٩٧٦).

(٣) انظر: رولان بارت Roland Barthes فى كتابه: (أساطير Mythologies)، الترجمة الإنجليزية، ص. ٨٨/٩٠؛ حيث يوجد مقالته عن السيارة "ستروين" الجديدة.

(٤) هناك ملحوظتان: الأولى هى أن ذلك ليس راجعا فحسب إلى العبور، كما يشاء المرء أن يسميه، من مجتمع الوفرة والفائض إلى مجتمع الأزمة والندرة (التفسير الاقتصادى لم يكن قط ذا قيمة كبيرة)؛ كما أن حقيقة الاستهلاك لم تكن مرتبطة بالقيمة الاستعمالية للأشياء ولا بوفرتها، لكنها مرتبطة على نحو دقيق بالعبور من قيمة الاستعمال Use Value إلى قيمة العلامة Sign Value؛ ولذا يوجد هنا شىء ما جديد، وليس له ارتباط بفكرة: نهاية الوفرة.

والملحوظة الثانية هى أن هذا كله لا يعنى أن العالم المألوف (البيت) بما فيه من أشياء... إلخ؛ لم يعد مكانا للسكنى على نطاق واسع بصورة تقليدية او اجتماعية أو نفسية أو بصورة مباينة .. إلخ؛ بل يعنى بالأحرى أن الأوتاد لم تعد موجودة، لقد حل محلها نسق أو أسلوب حياة آخر، حتى لو تبدى فحسب من خلال المنطوق التكنولوجى الذى هو فى الغالب أداة سياسية. غير أنه أمر عصيب أن أرى أن التحليل الذى قدمته عن الأشياء ونظامها فى الستينيات والسبعينيات، قد بدأ أساسا بلغة الإعلان وخطاب الخبير بمفاهيمه الزائفة. إن "الاستهلاك" و "استراتيجية الرغبة"... إلخ، كانت أولا مجرد خطاب شارح Metadi-course، وتحليلا لأسطورة إسقاطية لم يكن مغزاها الفعلى معروفا فى الحقيقة. كيف يعيش الناس فى الواقع مع أشيائهم على المستوى العميق؟ إن المرء لا يعرف شيئا يجيب به أفضل مما يعرفه عن المجتمعات البدائية. وهذا هو السبب فى أن تحقيق تلك الفروض إحصائيا وموضوعيا هو فى الغالب مهمة إشكالية عقيمة، ما دام على المرء أن يكون باستطاعته أداء عمله كعالم اجتماع. إن لغة الإعلان كما نعلم، هى فى المقام الأول للمعلنين أنفسهم. وليس هناك من يقول بأن الخطاب المعاصر لعلوم الكومبيوتر والاتصالات، ليس من أجل استعمال المختصين فى هذا الميدان وحدهم، (كما هو الشأن فى خطاب المثقفين وعلماء الاجتماع أنفسهم ...).

(٥) من أجل شرح موسع لهذه الفكرة، انظر: (La precession des simulacres) فى كتاب "بودريار":

Simulacres et Simulation, Paris, Gali-.lee, 1981

(٦) الإشارة هنا إلى "جى ديبور Guy Debord" فى كتابه: مجتمع الفرجة، باريس ١٩٦٨.

(٧) -Roger Cailois, Les jeux et les ho .mes, Paris, Gallimard, 1968

# مئوية جامعة القاهرة:
# الاحتفال بالاضمحلال!

مرت على جامعة القاهرة العام الماضى مائة عام منذ تأسيسها عام ١٩٠٨؛ وهى مناسبة جليلة تستحق الاحتفال بالصورة التى تليق بصرح علمى عريق، بل بمنارة شامخة أرسلت بشعاعها إلى ربوع مصر والعالم العربى كله، فعلمت أهله بعد جهل، وحضرتهم بعد تخلف، وأنهضتهم بعد قعود!

نعم، هى مناسبة جليلة تستحق الاحتفال، بل هى توجبه؛ لولا أنها حلت وجامعة القاهرة فى أسوأ أحوالها، فقد خرجت ـ وفى موعد الذكرى المئوية بالضبط ـ من التصنيف العالمى لأفضل خمسمائة جامعة فى العالم، بل لعلها قد أصبحت خارج المنافسة العالمية مطلقا، كما عبر أحد الأكاديميين المخضرمين الثقات، هو الدكتور "مراد وهبة".

وهكذا تلاقى طرفا تلك المفارقة المضحكة المبكية، ووجد قادة الجامعة العريقة أنفسهم فى موقف لا يحسدون عليه، بعد أن اختلط الهناء بالعزاء وتكدرت الفرحة؛ فهم إما أن ينصرفوا إلى الاحتفال الإعلامى الدعائى بالذكرى المئوية، ويغضوا الطرف عن انهيار الجامعة وتراجعها المستمر؛ أو أن يجعلوا الأولوية المطلقة لانتشال الجامعة من الوضع الأكاديمى والثقافى المتدنى الذى آلت إليه، فى إطار خطة شاملة مدروسة صادرة عن رؤية الخبراء وأهل الاختصاص، وليكن هذا هو الاحتفال الحقيقى الذى تحتاج إليه جامعة تحتضر بين أيدى أبنائها، بل وبأيديهم هم أنفسهم!

لقد آثر قادة جامعة القاهرة الطريق الأول، فهو السهل غير الممتنع، إذ أنه الطريق الذى لا يكلف شيئا، اللهم إلا بعض الندوات والأنشطة الفقيرة على مدار العام، وما أيسر تنظيمها؛ مع بعض مدافع الزينة والألاعيب الإلكترونية التى تلفت الأنظار بأشعة الليزر الملونة إلى الفرح الكبير! إلى جانب ما يلزم من حفلات العشاء الفاخر فى حرم الجامعة حتى لو تكلفت مئات الألوف! فالتكلفة المادية يمكن تدبيرها حتى على حساب البحث العلمى، ما دامت الرقابة غائبة والمساءلة معدومة. أما الطريق الثانى، فهو اختيار صعب يحتاج إلى عمل مضنٍ وتخطيط متقن وسهر متصل؛ وهو قبل ذلك يحتاج إلى وعى كاف بتاريخ الجامعة فى الانتصار لحرية البحث العلمى، ودورها الرائد فى تأكيد قيمة حرية التفكير، مع التمسك باستقلال الجامعة حتى لو أدى إلى التضحية بالمناصب الإدارية.

لقد شاء حظ الجامعة أن تحل ذكراها المئوية وهؤلاء هم قادتها وأساتذتها ونجومها! الذين بدوا وكأنهم إنما يحتفلون بانهيار الجامعة وتدهور مستواها العلمى والثقافى!

ولو سأل سائل هؤلاء القادة والأساتذة عن "لطفى

دراسات ومقالات

السيد" مؤسس الجامعة، وعن المبادئ الثلاثة التى جعلها دستورا لها، لما حاروا منطقا! ولاحتاجوا إلى من يبصرهم بأن المبادئ التى أقرها "لطفى السيد" وأخذت الجامعة نفسها بها فى عصر ازدهارها، أولها حرية البحث الكاملة المعتمدة على العقل والمنطق، وثانيها استقلال الجامعة التام حماية لهذه الحرية، وثالثها التعاون الثقافى مع الجامعات العالمية الكبرى؛ فقد مر زمن كانت فيه الجامعة تستقدم كبار المفكرين والأساتذة العالميين ليعلموا طلابها، ومن هؤلاء "نالينو" و"سانتلانا" و"جويدى" و"كواريه"، و"لالاند"، الذى كان «إبراهيم مدكور» يحس بالفخر وهو يدرس إلى جانبه فى جامعة القاهرة، بعد أن تتلمذ على يديه فى فرنسا. هذا هو بداية عصر الجامعة الذهبى؛ الذى أصبحت فيه -مع جامعة السوربون- فى طليعة الجامعات العالمية التى يتكامل دورها الثقافى والاجتماعى، مع دورها العلمى والأكاديمى، لتصبح قوة فاعلة فى المجتمع، قادرة بأساتذتها وطلابها على تغييره إلى الأفضل، ودفعه باستمرار إلى الأمام.

ونحاول فى هذا الملف الصغير أن نحتفل بمئوية جامعة القاهرة على طريقتنا؛ وهو ملف يجمع بين الدراسة الموثقة والمقال المعبر عن الرأى؛ أما كتيب هذا العدد للفيلسوف الفرنسى "أندريه لالاند"، فقد تم اختياره فى ضوء هذه المناسبة، وهو من التراث المجهول للعلماء والمستشرقين الذين حاضروا لطلاب جامعة القاهرة فى العقود الأولى من القرن الماضى.

ح.ط.



# المستشرقون فى الجامعة المصرية

## (الجهود اللغوية لشيخ الاستشراق الإيطالى إغناطيوس جويدى)

رجب عبد الجواد إبراهيم(*)

ولد إغناطيوس جويدى ignazio Guidi فى مدينة روما، فى الحادى والثلاثين من يوليو سنة ١٨٤٤م، من أسرة عريقة تنتسب إلى المستوى العالى من الطبقة الوسطى، وإليها انتسب العديد من العلماء وأرباب المهن الحرّة ورجال الكنيسة الكاثوليكية، وتعلّم العربية فى جامعة روما، فأتقنها كأحد أبنائها، ثم درس اللغات السامية الأخرى، خاصة السريانية والعبرية والأمهرية (الحبشية)، وله فيها كتب نفيسة، منها معجم كبير للأمهرية، عدا رسائله العديدة فى كثير من الموضوعات الشرقية، كما كان رائد مدرسة فى التحقيق والنقد والتجديد، وظل بيته الكائن فى شارع الحوانيت المظلمة (قرب ميدان البندقية) كعبةً يحجُّ إليه شيوخ المستشرقين وشبابهم.

وفى سنة ١٨٦٩م زار مالطة ومصر وفلسطين ودمشق وإستانبول، وفى الفترة من سنة ١٨٧٣م إلى سنة ١٨٧٦م عُيِّن محافظا فى قسم النقود فى مكتبة الفاتيكان، وفى سنة ١٨٧٦م كُلِّف بالتدريس فى جامعة روما، فكان يُدَرِّس اللغة العبرية وعلم اللغات السامية المقارن، وفى سنة ١٨٧٨م عُيِّن أستاذا ذا كرسى فى هذه الجامعة نفسها، وظلّ يُدرِّس فى جامعة روما طوال أكثر من أربعين عاما إلى أن أُحيل إلى التقاعد سنة ١٩١٩م، وقد بلغ الخامسة والسبعين من عمره، ثم عُيِّن عضوا بمجلس الأعيان بروما، ولما استولت إيطاليا فى سنة ١٨٨٥م على ميناء مُصوع على البحر الأحمر، التابع لإريتريا، والذى اتخذه الحلفاء قاعدة لهم فى الحرب العالمية الثانية، وبدأت إيطاليا سياستها الاستعمارية فى إفريقية الشرقية، كُلِّف جويدى بإلقاء محاضرات عن تاريخ الحبشة ولغاتها فى جامعة روما، كما نشر كتابا عنها، هو: "الإلمام فيمن ولى الحبشة من ملوك الإسلام" لتقى الدين المقريزى، وذلك فى الذكرى المئوية لسلفه المستشرق الإيطالى ميشيل أمارى، سنة ١٩١٠م.

كما كلّفته الحكومة الإيطالية- بعد غزوها لإقليم إريتريا فى سنة ١٨٨٩م - بترجمة كتاب "السنسكر"، وهو كتاب عن سير القديسين، مرتبين بحسب أعيادهم فى التقويم القبطى الحبشى، كما كلّفته أيضا بنشر وترجمة نصّ "فتحا نجاش"، وهو كتاب فى القوانين التى سنّها الملوك فى الحبشة وأريتريا، وقد نشره جويدى فى روما ما بين ١٨٩٧م- ١٨٩٩م، وتبيَّن له أنَّ أصله عربى مصرى، وأنّه ذو طابع نظرى وكهنوتى، وليس قانونا حبشيا- كما كان يُظَنُّ. والنصوص الحبشية التى نشرها جويدى معظمها يتعلّق بالتاريخ الكنسى، والأساطير الخاصّة بالقديسين، إلى جانب أشعار دينية، ونصوص للطقوس والترانيم، وأشعار شعبية، لكنه إلى جانب النصوص الحبشية العديدة التى نشرها وترجمها كتب مقالات عامّة عن الحبشة، وعلى الرغم من أنه لم يزر أريتريا ولا الحبشة طوال حياته فإنه كان يتكلم الأمهرية بطلاقة، وصنع لها معجما يفوق كل المعاجم الأمهرية.

ولما افتُتحت الجامعة المصرية سنة ١٩٠٨م دُعى جويدى

(*) أستاذ جامعى مصرى.

للتدريس بها، حيث ألقى دروسا فى الأدب العربى وفقه اللغات العربية الجنوبية، وكان يلقى دروسه بلغة عربية فصيحة، كأحد أبنائها، شأنه شأن زملائه فى التدريس: نللينو Nallino، وسانتيلانا David santillana، وميلونى Meloni، وليتمان Littmann، وكان من أبرز تلاميذه فى الجامعة المصرية الدكتور طه حسين.

كما اختير عضوا فى المجمع العلمى العربى بدمشق منذ إنشائه سنة ١٩١٧م، وقد بعث إليهم جويدى برسالة شكر على اختيارهم له عضوا فى المجمع، هذا نصُّها:

"رومية ٥ سنة ١٩٢١م: إلى جناب رئيس المجمع العلمى العربى، يا سيدى الأجلّ المحترم: بعد إهداء السلام الوافر أعرض أنه قد وصلنى كتابكم يخبرنى أن المجمع العلمى العربى قرَّر انتخابى عضو شرف، وبالحقيقة هذا شرف أعدّه من أعظم أشراف نلتها فى مُدَّة أيامى، وليس فقط من أعظمها بل ومن أحبها لى أيضا.

إذ كلّ ما يتعلَّق بالآداب العربية وبمن "نطق بالضاد" يعزّ علىَّ خصوصا فى زماننا هذا الذى نرى فيه العرب قد فازوا والحمد لله بالاستقلال والحرية بعد المصائب والشدائد، فإنى "كجار الله" جُبِلْتُ على الغضب للعرب لا لمن تسلَّط عليهم من أمم المشرق، وهو كما قال البحترى: ...أَوِ الرَّبِيعُ دَنَا مِنْ بَعْدِ مَا بَعُدَا.

هذا ... وأرجو أن المجمع العلمى يفوق على النظامية المشهورة، وعلى دمشق أيضا تصحُّ التسمية "أمّ الدنيا وسيِّدة البلاد"، ولا شك أن انتخابى هذا من إحسانكم على وناشئ عن مودتكم لى، فتشكرى مضاعف، أى لمن كان سببا لانتخابى ولمن قرَّره معا.

وأسأل الله أن يُطيل بقاءكم لمصلحة بلادكم ولمنفعة العلوم العربية، والسلام. الداعى لجنابكم إغنازيو جويدى".

وفى سنة ١٩١٩م لمَّا احتلت إيطاليا ليبيا كلَّفته وزارة المستعمرات الإيطالية بالاشتراك مع سانتيلانا Santillana فى ترجمة "مختصر خليل" فى الفقه المالكى إلى اللغة الإيطالية، فتولَّى جويدى ترجمة القسم الأول منه الخاص بالعبادات، وزوَّده بتعليقات وفيرة.

واستمَرّ جويدى يتابع أعماله العلمية حتى قُبيل وفاته بيومين اثنين، أمضاهما فى المستشفى عقب إنفلونزا أصيب بها، وتوُفِّى فى الثامن عشر من إبريل سنة ١٩٣٥م عن عمر يناهز التسعين عاما.

وكان جويدى يُلقَّب بشيخ المستشرقين فى عصره، وإبَّان حياته الطويلة التى قاربت الحادية والتسعين كان يهتمُّ بالجانب الدقيق لا الجليل من البحث فى لغات الساميين وآدابهم، لأنه كان يرى أن الأوان لم يئن بعد للعرض الواسع والتركيب الشامل فى أى باب من أبواب الاستشراق، بسبب الافتقار إلى النصوص المنشورة وأدوات البحث فى هذه النصوص من فهارس وشروح وتعليقات مفردة، ومن ثَمَّ استغرق الشطر الأكبر من نشاطه الوفير فى تحقيق النصوص غير المنشورة، وترجمة بعضها إلى الإيطالية، وكتابة التعليقات الصغيرة الثمينة الدقيقة معا فى مسائل جزئية، وعمل بعض الفهارس النافعة لمؤلفات كبيرة، مثل كتاب "الأغانى" لأبى الفرج الأصفهانى.

وفى نظرة شاملة لمؤلَّفات جويدى يقول د. عبدالرحمن بدوى: وأبحاث جويدى تندرج تحت خمسة أبواب: الأدب العربى الإسلامى، والآداب المسيحية فى المشرق، واللغة الحبشية وآدابها، واللغة العبرية والكتاب المقدَّس، ولغات جنوب الجزيرة العربية.

وإلى جانب هذه الميادين الخمسة كان جويدى فى غاية النشاط فى نقد الكتب العلمية الحديثة التى كانت تظهر تباعا فى أوربا فى هذه الميادين، فكتب ما لا يحصى من مقالات فى نقد الكتب، وكان فى الغالب مترفِّقا مع المؤلفين رغم ما كان يتبين له من عيوب وألوان من النقص، وذلك لأنه كان أحرص على بيان مضمون الكتاب منه على نقده، ومعظم الكتب التى عرضها ونقدها تندرج فى ميدان اللغة العربية وآدابها، كذلك صنَّف العديد من أثبات المؤلَّفات، وقد نشر معظمها فى مجلة الدراسات الشرقية Rivista Degli studi orientali التى أسَّسها هو، وكان أول رئيس تحرير لها.

## إتقانه للعربية واستقراؤه للتراث اللغوى:

كان جويدى يتقن اللغة العربية إتقانا تامّا، محافظا على مخارج أصواتها لا كغيره من المستشرقين الذين كانوا لا

يجيدون التحدُّث بها بطلاقة، وقد بلغ من إتقانه للعربية أنَّه كان يحسن الكتابة بها شعرا ونثرا، وآية ذلك أنه ألقى محاضراته فى الجامعة المصرية القديمة باللغة العربية الفصحى، وكان أول ثمرة لإتقانه التام للعربية الفصحى ونحوها ومعجمها أنه نشر شرح جمال الدين ابن هشام الأنصارى النحوى على قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير، ووضع عليه تعليقات ليست دالَّة على إتقانه العربية فحسب، بل دالَّة أيضا على استقرائه للتراث اللغوى العربى، ومن ذلك فى ص٢٤ من متن الكتاب يورد ابن هشام الأنصارى هذا البيت:

رأيْتُكَ لمَّا أنْ عَرَفْتَ وُجُوهَنا

صَدَدْتَ وطِبْتَ النَّفْسَ يا قَيْسُ عن عَمْرِو

جاء تعليق جويدى فى الهامش على البيت كالآتى:

"جعل (أل) زائدةً فى هذا البيت بناءً على رأى البصريين فى وجوب تنكير المُميِّز المنصوب، ويُحتمل أيضا أن تكون (النفسَ) مفعولا للفعل (صَدَدْتَ)، فاعلم ذلك".

وفى ص ٨٣ من شرح ابن هشام يقول: "ومن زعم حرفيَّة (ألْ) قدَّر مرجع الضمير موصوفا محذوفا". قال جويدى فى الهامش:

"هذا مذهب الأخفش والمازنى وطائفة منهم أبو على الشلوبينى، وتقدير المثال عند أبى الحسن: جاءنى الرجلُ الضارب كذا. قال: غير أنه يلزمه حذف الموصوف، وهو لا يُحذف إلا مع الدليل، لكونه من أركان الكلام".

فهذا التعليق دالٌّ بلا ريب على اطّلاع واسع على مؤلَّفات النحاة ومذاهبهم فى النحو، كما كان جويدى على عِلْمٍ بالعامِّية، خصوصا اللهجة اللبنانية منها، بفضل اختلاطه المستمر ببعض رجال الدين المسيحيين الموارنة المقيمين فى روما، كالأب جبرائيل قرداحى، وقد ساعده على إتقان العربية الفصحى والقديمة منها بخاصَّة معرفته الراسخة باللغات السامية الأخرى، كالعبرية، والسريانية، واللغات العربية البائدة، مثل الحميرية والسَّبئية والمعينية فى جنوب الجزيرة العربية.

## عنايته بالنقوش القديمة:

اعتنى جويدى عناية فائقة بالنقوش العربية القديمة التى اكتشفت فى جنوب الجزيرة العربية، وعلى ضوئها وضع كتابه: المختصر فى علم اللغة العربية الجنوبية القديمة، وفى مقدِّمته يقول:

"اعلم أنَّ معرفتنا للسان الذى كان أهل جزيرة العرب الجنوبية يتكلمون به قبل الإسلام إنما هى من النقوش، وكان هذا اللسان يشمل لهجات شتَّى، أى المعينية والسَّبئية والقتبانية والأوسانية والحضرمية وغيرها، واشتهر منها اثنتان، أولاهما: المعينية، وهى أقدم من سائرها، وهى لغة مملكة معين التى من مدنها المشهورة قَرْنا ويَثِل، والثانية السبئية وهى لغة مملكة سبأ التى عاصمتها مأرب".

وقد استطاع جويدى فى هذا الكتاب أنْ يُفَرِّق بين حروف الهجاء فى العربية الجنوبية والعربية الشمالية وما يقابلهما فى اللغات الأوربية بصورة دقيقة، كما عرض فى آخر الكتاب ستة نصوص من العربية الجنوبية: السبئية والمعينية، مع ما يقابلها فى العربية الشمالية، كما عُنى جويدى أيضا بالنقوش العبرية والنبطية والبونية (الفينيقية الإفريقية) التى اكتشفت فى الجانب الآخر من نهر التفرة (التيبر) فى روما، وفى سردينيا، وفى رودس.

وقد سبق جويدى عدد من المستشرقين الذين قاموا برحلات علمية إلى جنوب الجزيرة العربية واليمن للكشف عن نقوش عربية قديمة، وكان أول من زار اليمن من الرحالة الأجانب Carsten Niebuhr من سنة ١٧٦١م حتى سنة ١٧٦٧م، وتوالت بعده الرحلات، ثم أدلت الجامعة المصرية بدلوها فى هذا المضمار، فأرسلت البعثات العلمية إلى اليمن، وكانت أول بعثة أرسلت سنة ١٩٣٦م برئاسة د. سليمان حُزيِّن، ود. يحيى خليل نامى، وقد جمعت هذه البعثة واحدا وتسعين نقشا من بينها تسعة وسبعون نقشا جديدا لم تعرف من قبل.

## آثاره العلمية:

خلَّف جويدى وراءه ثروة علمية طائلة، ما بين مقالات، وأبحاث، وترجمات، وفهارس، وتحقيقات، كُتب بعضها بالعربية، وبعضها بالفرنسية، ومعظمها بالإيطالية، ويكفيه أنَّ ابنه ميكل أنجلو شرب منه حبَّ العربية، وواصل مسيرة أبيه، ودعته الجامعة المصرية الجديدة للتدريس فيها لمدة ثلاث سنوات من ١٩٢٦م إلى ١٩٢٩م أستاذا لفقه اللغة العربية، وكان

يُلقى دروسه ومحاضراته باللغة العربية الفصحى كما فعل أبوه من قبل، وكان جويدى (الابن) يتكلّم العربية ويكتبها بإتقان مُدْهِش، وتولّى بعد أبيه إدارة تحرير مجلة "الدراسات الشرقية"، واستمر فى هذا العمل حتى آخر حياته.

## أولا: الأبحاث والمقالات:

بلغ مجموع الأبحاث والمقالات التى نشرها جويدى تسعة وعشرين بحثا أو مقالا، منها ما كان فى شكل محاضرات ألقاها فى الجامعة المصرية، ثم جُمعت فى كتاب، ككتابه: محاضرات أدبيات الجغرافيا والتاريخ واللغة عند العرب (أربعون محاضرة)، والمختصر فى علم اللغة العربية الجنوبية القديمة، ومنها ما جاء فى وصف مدن بعينها، كمدينة أنطاكية، وقرطاجنة، وروما، ومنها ما يتعلق بالحبشة، أدبها، ولغتها، وتاريخها، ومنها ما يتعلّق بالكتابة، كالكتابة الكوفية، والفينيقية، ومنها ما يتعلق بالتاريخ، كتاريخ الأقباط، والعرب قبل الإسلام، ومنها ما يتعلّق بالنحو العربى، كالعلاقة بينه وبين المنطق الأرسطى، وها هى مجموعة المقالات والأبحاث التى نشرها جويدى، مع ذكر أماكن النشر وسنواته:

١- دراسات عن النص العربى لكتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفّع، نشره فى روما سنة ١٨٧٣م، وفى هذه الدراسة أثبت فروق القراءة فى مخطوطات "كليلة ودمنة" الموجودة فى مكتبات إيطاليا.

٢- علاقة النحو العربى بمنطق أرسطو، نشره فى المضبطة الإيطالية للدراسات الشرقية (ج١/١٨٧٦- ١٨٧٧ ص٤٢٢- ٤٣٤)، وفى هذا البحث أثبت وجود علاقة بين تاريخ النحو العربى وكتب النحو اليونانى.

٣- تصحيفات غريبة فى معجمات اللغة العربية، تقدَّم به إلى مؤتمر المستشرقين السابع فى فيينا سنة ١٨٨٦م.

٤- تاريخ الأمويين مستخرجا من تاريخ الطبرى، نشره فى ليدن سنة ١٨٨٦م.

٥- نماذج من الكتابة الكوفيّة، نشره فى روما سنة ١٨٨٨م.

٦- بعض الكتابات الفينيقية، نشره فى روما أيضا سنة ١٨٨٩م.

٧- وصف مدينة أنطاكية، بالعربية والإيطالية، نشره فى روما سنة ١٨٩٧م.

٨- تشابه بين تاريخ اللغة العربية وتاريخ اللغة اللاتينية، نشره فى تورينو سنة ١٩٠١م، فى الكتاب التذكارى المهدى إلى: G.L. Ascoli.

٩- وصف مدينة قرطاجنة، نشره فى روما سنة ١٩٠٢م.

١٠- لغة الحبشة وأدبها، نشره فى روما ما بين عامى ١٩٠٠م و١٩١٠م.

١١- وصف مدينة روما عند الجغرافيين العرب، نُشِر فى محفوظات جمعية روما لتاريخ الوطن، ج١/ ١٨٧٧ ص١٧٥- ٢١٨.

١٢- أوربا الغربية عند الجغرافيين العرب القدماء، نشره فى باريس سنة ١٩٠٩م، ص ٢٦٣- ٢٦٩ (Florilegium Melchior vogue)

١٣- محاضرات أدبيات الجغرافية والتاريخ واللغة عند العرب، وهى أربعون محاضرة ألقاها على طلاب الجامعة المصرية القديمة فى العام الجامعى ١٩٠٨م- ١٩٠٩م، وقد نُشرت فى مجلة الجامعة المصرية سنة ١٩٠٩م، ثم أعيد طبعها على حدة فى القاهرة بدون تاريخ. وممّن حضر هذه المحاضرات وأفاد منها الدكتور طه حسين، وقد أشار إليها واقتبس منها فى الفصول الأولى من كتابه: فى الأدب الجاهلى (القاهرة ١٩٢٧م).

قال د. عبد الرحمن بدوى عن هذه المحاضرات: "لكنّ جويدى لم يراجعها قبل نشرها، لهذا جاءت النشرة غير دقيقة وغير وافية"، وهو محق فى ذلك، فبالمقارنة بين محاضراته هذه ومحاضرات خَلَفه نالينو نجد البون شاسعا، فمحاضرات نالينو فى تاريخ الآداب العربية أكثر شمولا وعمقا من محاضرات جويدى، والجدير بالذكر أن محاضرات نالينو طُبعت فى كتاب بعنوان: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، واعتنت بنشرها كريمته مريم نالينو، وقد قدَّم للكتاب د. طه حسين، وصرَّح فى تقديمه أنه مدين بحياته العقلية لأستاذين: سيد على المرصفى، وكارلو نالينو، فالأول علّمه كيف يقرأ النص العربى القديم وكيف يفهمه ويتمثّله فى نفسه ويحاكيه، والآخر علّمه كيف يستنبط الحقائق ويلائم بينها، ويصوغها علما يقرؤه الناس ويفهمونه، ويجدون فيه شيئا ذا بال.

١٤- الأقباط، نُشر فى مجلة الدراسات الشرقية بروما ما بين عامى ١٩١٨م و١٩١٩م.

١٥- بلاد العرب قبل الإسلام، وهو أربع محاضرات ألقاها على طلاّب الجامعة المصرية باللغة الفرنسية فى سنة ١٩٠٩م، ونشرت بعد ذلك باثنتى عشرة سنة فى باريس سنة ١٩٢١م، وفى هذه المحاضرات بيَّن جويدى ما كان لليهودية والنصرانية من تأثير كبير فى تكوين البيئة التى نشأ فيها الإسلام وانتشر.

١٦- دراسة عن ذى الرُّمَّة، نُشرت فى مجلة الدراسات الشرقية بروما سنة ١٩٢١م.

١٧- دراسة عن ترجمة الأناجيل إلى العربية والحبشية، وهى من منشورات أكاديمية لنشاى، قسم العلوم الأخلاقية IV, IV، ١٨٨٨م ص٥- ٣٧.

١٨- الأساقفة والأسقفيات فى شرقى سوريا فى القرنين الخامس والسادس، نُشر فى ZDMG ج ٤٣، ١٨٨٩م ص ٣٨٨- ٤١٤.

١٩- شعوب الحبشة ولغاتها، نُشر فى Nuova Antologia أول فبراير ١٨٨٧م ص٤٧٨- ٤١٩.

٢٠- معجم التاريخ والجغرافيا الكنسيين، باريس ١٩٠٩، ج١، عمود ٢١٠- ٢٢٧.

٢١- "الحبشة"، مادَّة نُشرت فى دائرة المعارف الإسلامية، ج١، ص١٢١- ١٢٣، ليدن ١٩٠٩م، وقد قام على هذه الدائرة كوكبة من المستشرقين، ونُقل قسم منها إلى العربية بإشراف د. عبد الحميد يونس، ود. إبراهيم زكى خورشيد وغيرهما، وقد طبعت دار الشعب بمصر هذا القسم فى سبعة عشر جزءا ينتهى بحرف الخاء، وما زال الأمل معقودا على فريق من المترجمين لنقل بقيتها إلى العربية، نظرا لما لها من فائدة عظيمة للدارسين والباحثين.

٢٢- تاريخ الأدب الحبشى، نُشر بالإيطالية فى روما سنة ١٩٣٢م.

٢٣- تعليقات عبرية، جمعها فى سنة ١٩٢٧م، وتدور غالبا حول مواضع لغوية من نصِّ العهد القديم، ولا تتجاوز الجانب الفيلولوجى إلى مسائل أخرى تتعلَّق بنقد المصادر.

٢٤- الموجز فى نحو لغات جنوب الجزيرة العربية، وهو مجموعة محاضرات ألقاها على طلاب الجامعة المصرية القديمة، وقد نشرها فى سنة ١٩٢٦م فى مجلة Le museon التى تصدر فى Lou vain (بلجيكا) العدد ٣٩ (ص ١-٣٢)، وقد أعاد نشره مع ترجمة عربية قام هو نفسه بها، وذلك ضمن منشورات كلية الآداب بالجامعة المصرية (القاهرة ١٩٣٠م)، وطُبع بعنوان: المختصر فى علم اللغة العربية الجنوبية، وقد زوَّده بستة نصوص عربية جنوبية، وقرن النصّ اللاتينى بالنصّ العربى.

٢٥- بحث فى المقرّ الأصلى للشعوب السامية، وهو من منشورات أكاديمية لنشاى، قسم العلوم الأخلاقية، I I I, I I I ١٨١٩م ص٥٦٦- ٦١٥، ويبدو أن هذا البحث هو أول أبحاثه، فلقد خاض جويدى فى شبابه غمار مشكلة كانت ملتهبة فى ذلك الوقت، وهى مشكلة: ما هو المهد الأصلى للشعوب السامية؟ وقد تناولها بالتفصيل أرنست رينان فى كتابه "تاريخ اللغات السامية"، وقد أدلى جويدى الشاب برأيه فى هذه المشكلة وذلك ببحثه هذا، وفيه عَقَد مقارنات بين بعض الألفاظ المتناظرة فى عدَّة لغات سامية، وانتهى إلى أنه لا يمكن أن تكون الجزيرة العربية هى المهد الأصلى الأول للشعوب السامية، ولا الحوض الجنوبى الشرقى لبحر الخَزَر، وإنما المهد الأول للشعوب السامية هو بلاد بابل، وفى مقارنة بين الألفاظ السامية المتناظرة وصل البحث إلى أن التشابه بينها لا يرجع إلى كون مصدرها واحدا، بل يرجع إلى استعارة بعضها من بعض ألفاظا معيَّنة فى أثناء مراحل تطور كلّ واحدة من هذه اللغات السامية، خصوصا تلك الألفاظ التى تتعلَّق بالزراعة، والصناعة، والحضارة، والديانة.

٢٦- الاستفهام والنفى فى اللغات السامية، نُشر ضمن سلسلة كتاب الدراسات الشرقية، فى ذكرى إدوارد براون، كمبريدج، ١٩٢٢م.

٢٧- دراسة عن قطرب، نُشرت فى مجلة الدراسات الشرقية، العدد الأوَّل.

٢٨- العلاقات بين جنوب الجزيرة العربية وبين الحبشة، نُشر فى روما سنة ١٩٢٤م.

٢٩- معجم اللغة الأمهرية، والأمهرية لغة الحبشة، نُشر فى روما سنة ١٩٠١م، وقد استعان فى عمله بعالم حبشى هو: ديترا كفلا جورجيس، وهذا المعجم يفوق كلّ المعاجم

الأمهرية السابقة، وقد أعان جويدى على إنجازه على هذا النحو الممتاز ما نشره هو من مخطوطات أمهرية (حبشية)، وبعد ظهور المعجم سنة ١٩٠١م، أراد جويدى أن يصنع له ملحقا أو تتمّة، فاستغرق ذلك السنوات الأخيرة من حياته، فعاجله الموت قبل نشر هذا الملحق، فتولّى نشره بعد وفاته كلٌّ من: F. Gallina , E. Cerulli فى روما سنة ١٩٤٠م (ضمن مطبوعات معهد الشرق).

### ثانيا: نشر النصوص وتحقيق المخطوطات:

اتبع جويدى فى تحقيق المخطوطات العربية منهجا دقيقا صارما، قام على الدِّقة والأمانة بانتقاء المخطوطات العربية النادرة انتقاءً سليما، وجمع نُسخ المخطوط الواحد، والمقابلة الدقيقة بين النسخ، وبيان الاختلافات بينها للوصول إلى أصحِّ قراءة، ونقد النصوص وفق أصول علمية، وتزويد الكتاب بالفهارس الفنية الشاملة والدقيقة، مع إجادة الطباعة والإخراج والنشر وفق أصول متقنة، فى وقت كان النشر- وما زال- فى كثير من الأقطار العربية نسخا ومسخا لمخطوط فى طباعة رديئة، لا نستثنى من ذلك إلا بعض المحققين الأفراد الذين ساروا على درب المستشرقين فى تحقيق المخطوطات، وكان كتاب المستشرق الألمانى برجشتراسر فى "أصول نقد النصوص ونشر الكتب" أول عمل يجمع بين أصول التحقيق ونشر الكتب، كما كانت جمعيات المستشرقين الألمانية بإشراف هلموت ريتر قد اتخذت قواعد لنشر المخطوطات القديمة اليونانية واللاتينية، وطبَّقتها على نشر وتحقيق النصوص العربية.

وهذه هى النصوص والمخطوطات التى نشرها وحقَّقها جويدى:

١- شرح "بانت سعاد"، لابن هشام الأنصارى النحوى، طُبع فى ليبزج سنة ١٨٧٠م، مع ضبط النصّ كاملا، ووضع حواش قيمة عليه، وقد افتتحه بمقدِّمة لغوية تناول فيها الألفاظ اللغوية الغريبة بالضبط والشرح والتفسير مع تحديد أماكنها فى متن النصِّ المحقَّق، وقد ذيَّل النصّ المحقَّق بستة من الفهارس الفنية التى لم تُعهد من قبل، وهى:

أ- فهرست الأبيات الشعرية.

ب- فهرست أسماء الرجال والنِّساء والقبائل.

ج- فهرست أسماء الأماكن.

د- فهرست أسماء الكتب.

هـ- فهرست الألفاظ اللغوية.

و- فهرست الاصطلاحات، وهى المصطلحات النحوية والصرفية والصوتية الواردة فى متن النصّ المحقَّق.

٢- كتاب الأفعال، لأبى بكر محمد بن عمر بن القوطية (ت ٣٦٧هـ)، طُبع فى ليدن سنة ١٨٩٤م، بعنوان: سفر فيه جميع كتاب الأفعال الثلاثية والرباعية باتفاق معانيها وحركاتها واختلافها، وقدَّم له جويدى بمقدِّمة إيطالية قال فيها:

"هذا الكتاب هو أقدم المعاجم العربية فى هذا الباب، ولدينا اليوم لدراسة وضع المعاجم فى العربية من ألوان المعونة ما لم يكن مُتيسَّرًا منذ ثلاثين أو أربعين عاما، نذكر منها ما نشر من الرسائل المعجمية القديمة مثل: ثعلب، وابن الأنبارى، والجوهرى، والزمخشرى، والجواليقى، والفيومى، والفيروزابادى، والثعالبى، وعلى وجه الخصوص الموسوعات الكبرى مثل: لسان العرب، وتاج العروس اللذين يمكن أن نقول إن فيهما انطوى "المحكم" لابن سيده، و"التهذيب" للأزهرى، وأمثالهما من الكتب الممتازة، ولا تزال بعض المعاجم ذات الشأن مثل "المجمل" لابن فارس من دون نشر، ولعلّها لونُشرت لتبيّنا أن معظم موادّها قد ظفرنا به من قبل، وبخاصة فى "اللسان" و"التاج"، لكننا لا نستطيع أن نجرى هذا الحكم على كتاب "الأفعال" تأليف اللغوى الأندلسى المشهور ابن القوطية".

وقد ذيَّل جويدى النصّ المحقَّق بفهرسين: تناول فى الأول فهرس الأفعال من خلال ذكر موادّها اللغوية، وتناول فى الثانى فهرس أسماء الرجال والنساء والقبائل.

وقد نشر هذا الكتاب مرّة أخرى د. على فودة، معتمدا على طبعة جويدى وحدها، زاعما أنّه عارضها بما رواه ابن القطاع عن ابن القوطية، ثم بما جاء فى المعاجم العربية من مواد الكتاب، وقد طبعته مكتبة الخانجى بالقاهرة سنة ١٩٥٢م بعنوان "الأفعال"، وما زال الكتاب بحاجة إلى من يحقِّقه، ويوثِّق نصوصه.

٣- كتاب الاستدراك على سيبويه فى كتاب الأبنية والزيادات على ما أورده فيه مهذَّبا، لأبى بكر محمد بن الحسن الإشبيلى الزُّبيدى (ت ٣٧٩هـ)، وضع لهُ مقدَّمة موجزة باللغة الإيطالية فى صفحتين مستقلتين، وختمه بملاحظاته على الكتاب فى ثلاث صفحات مستقلة بالإيطالية أيضا، والكتاب صغير يقع فى ٤٥ صفحة، وطُبع بروما سنة ١٨٩٠م، وقد اعتمد جويدى فى نشره على مخطوطة وحيدة محفوظة فى مكتبة الفاتيكان تحت رقم ٥٢٦ فاتيكان ثالث، بناءً على إشارة بروكلمان فى تاريخ الأدب العربى، فأعان على معرفة مكان وجودها، وعليها ختم ممهور باللغة الإيطالية فيه ما ترجمته: (المكتبة الرسولية الفاتيكانية)، وعليها تعليقات وتمليكات متنوعة، وقد أعادت مكتبة المثنى ببغداد نشره مصَّورا على طبعة جويدى بدون تاريخ، ثُمَّ طُبع الكتاب فى بيروت بتحقيق د. حنا جميل حدَّاد، معتمدا على نسخة جويدى، إلا من بعض التعليقات الخفيفة، ثم نهض بالكتاب كلَّه د. أحمد راتب حمّوش معتمدا على نسختين أخريين، فنشره مُحقَّقا، وقد غيَّر عنوانه بناءً على هاتين النسختين، وسمَّاه: كتاب الأسماء والأفعال والحروف (أبنيه كتاب سيبويه)، وهو من مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، سنة ٢٠٠١م، وفى مقدَّمته للكتاب يقول د. حموش: ولا ريب أن عمل جويدى فى إخراج هذا الكتاب إلى حيِّز النور فى أواخر القرن التاسع عشر، على الرغم من الظروف والإمكانات التى تحيط آنئذ بعمل كهذا، هو عمل جليل، وقد أدَّى للعربية فيه خدمة كبرى، إذ أطلعنا بشكل مبكر لا يُنكر على تراثنا العربى القديم على الرغم ممَّا وقع فيه من أغلاط وأخطاء، أو إغفال لذكر الأوراق الخمسة الملحقة بالكتاب، ولكنه للأسف الشديد قام بكتابة مقدمته وملاحظاته على الكتاب باللغة الإيطالية، مع أن الناس قد عرفوا جويدى محاضرا فى القاهرة باللغة العربية الفصيحة، ومع هذا فقد صبَّرت نفسى شديدا حتى تمكنت من ترجمتها، وبينت فى الدراسة أنَّ له ٣٧٠ ملحوظة، كان على حقٍّ فى ١٣٧ منها، وأخطأ فى ٢٣٣ منها، وإنه ليمكننا أن نلتمس له العُذْر فى ٥٦ منها، أمَّا الباقى وهو ١٧٧ ملحوظة، فقد كان على خطأ محض فيها، وهذا ما دعانى إلى إعادة تحقيق الكتاب ونشره من جديد، وخصوصا بعد أن حصلت عن نسختين مخطوطتين أخريين للكتاب نفسه.

٤- تاريخ الأمم والملوك لابن جرير الطبرى، المعروف بتاريخ الطبرى، فقد طلب منه المستشرق الهولندى دى خويه أن يشترك معه فى نشر تاريخ الطبرى، فتولَّى جويدى تحقيق ما يتعلَّق بأزهى فترة فى العصر الأموى، وهو القسم الثانى من ص ٥٤٠ إلى ص ١٣٨٠ فى ٧٦٠ صفحة، وقد نُشر فى ليدن ما بين ١٨٨٢م و ١٨٨٦م، وقد عدَّ الدكتور عبدالرحمن بدوى هذا القسم أفضل ما حُقِّق من تاريخ الطبرى فى هذه النشرة العلمية الممتازة، التى تُعدّ من أعظم النشرات النقدية ليس فقط بالنسبة إلى التراث العربى، بل أيضا التراث الأدبى الكلاسيكى بعامَّة.

٥- كتاب الإلمام فيمن ولى الحبشة من ملوك الإسلام، لتقى الدين المقريزى، وقد نشر فى روما سنة ١٩١٠م فى الذكرى المئوية لسلفه المستشرق الإيطالى ميشيل أمارى صاحب المكتبة العربية الصقلية، وتاريخ مسلمى صقلية.

٦- الجزء الحادى والعشرون من كتاب "الأغانى" لأبى الفرج الأصفهانى، والذى عُثر عليه فى أوربا، ونشره جويدى فى روما سنة ١٨٨٨م.

٧- نصُّ سريانى فى وصف روما ورد فى التاريخ المنسوب إلى زكريا الخطيب، نُشر فى مضبطة لجنة الآثار فى روما، ج١٢، سنة ١٨٨٤م من ص ٢١٨ إلى ص ٢٣٩، وقد ترجمه إلى الإيطالية مع تعليقات مفيدة.

٨- النصوص الشرقية غير المنشورة التى تتعلَّق بأهل الكهف أو السبعة النائمين فى كهف بأفسوس، (ضمن منشورات أكاديمية لنشاى، قسم العلوم الأخلاقية I I I,X I I ١٨٨٤م- ١٨٨٥م، من ص ٣٤٣ إلى ص ٤٤٥، وكانت هذه النصوص فاتحة الدراسات المتعلِّقة بأهل الكهف، والتى بلغت أوجها على يد المستشرق الفرنسى لويس ماسينيون فى دراسته الشاملة الممتازة بعنوان: "النائمون السبعة (أهل الكهف) فى أفسوس"، والتى نُشرت فى باريس فى مجلة الدراسات الإسلامية REL سنة ١٩٥٥م، من ص ٥٩ إلى ص١١٢ مع إحدى وعشرين لوحة.

### ثالثا: جهوده فى مجال الفهرسة:

آمن جويدى إيمانا راسخا بأهمية صنع فهارس فنية لكتب التراث المحقَّقة، لتمكن الاستفادة منها الاستفادة المرجوَّة، ويبدو أن هذا الإيمان شاع وانتشر بين المستشرقين الذين قاموا بتحقيق كتب التراث العربى والإسلامى، فما من كتاب نشره أحدهم إلا وصنع له فهارس فنية تفصيلية، بل إن المستشرق الهولندى المعروف رينهارت دوزى ذكر فى مقدمة كتابه: "المعجم المفصَّل بأسماء الملابس عند العرب": إننا يمكننا أن ندفع عجلة المعجم العربى إلى الأمام بصنع فهارس لغوية لكتب فى التاريخ والجغرافيا والرحلات والطبّ وغيرها، ومن خلال هذه المسارد اللغوية يمكن دعم المعاجم العربية وسدّ خلَّة من خلالها. وهذه السُّنَّة الحسنة التى سنَّها المستشرقون قد ورثها عنهم المحققون المصريون والعرب، وصارت بعد ذلك من أساسيات بل من أولويات التحقيق، حتى سادت بينهم المقولة المشهورة: "كتاب بلا فهارس كَنْزٌ بلا مفتاح". وفى هذا الصدد يقول د. عبدالرحمن بدوى عن جويدى: "وقد تبيَّن له أثناء تحقيقاته لهذه النصوص الضرورة المُلحَّة لإيجاد فهارس دقيقة لأمهات كتب الأدب والشروح، ليستعان بها فى تحقيق النصوص العربية واللغوية والتاريخية، بسبب ما فيها من اقتباسات لأشعار، فأخذ فى القيام بهذا العمل المفيد كلّ الفائدة، فهو خيرٌ عنده من مئات التآليف، رغم جَحْد الجهلة من الكُتَّاب لهذا الفضل العظيم". ومن كتب التراث التى صنع لها جويدى فهارس فنية:

١- اللوحات الأبجدية لكتاب "الأغانى"، يشتمل على فهارس الشعراء والقوافى والأعلام والأمكنة، ونشر فى ليدن سنة ١٩٠٠م، فى ٧٦٩ صفحة، إلى جانب المقدِّمة الفرنسية المشتملة على إحدى عشرة صفحة.

٢- فهرس شعراء "خزانة الأدب" للبغدادى، نُشر ضمن أعمال أكاديمية لنشاى I V, I I I سنة ١٨٨٧م من ص ٢٧٣ إلى ص ٢٩٢، ولا شك أنَّ المرحوم عبد العزيز الميمنى قد اطَّلع عليها واستفاد منها فى صنع فهرسته على خزانة الأدب، والمعروفة بـ: إقليد الخزانة، وكذلك استفاد منهما معا المرحوم عبد السلام هارون فى صنع فهارسه الفنية الشاملة لخزانة الأدب فى مجلَّدين عظيمين.

٣- فهرس شعراء شرح شواهد الألفية، نُشر ضمن أعمال أكاديمية لنشاى IV, III، روما، ١٨٨٧م.

٤- فهارس المخطوطات الشرقية فى بعض المكتبات الإيطالية، الكراسة الأولى، فيرنتسه، سنة ١٨٧٨م، وقد اشتملت هذه الفهارس إلى جانب المخطوطات العربية على المخطوطات القبطية، والفارسية والسريانية، والتركية.

## منهج جويدى فى البحث اللغوى:

تحت يدى بحثان منشوران باللغة العربية للعلاَّمة جويدى، وعلى ضوئهما سوف أستخلص منهجه فى البحث فى اللغة العربية، وهذان البحثان هما:

١- المختصر فى علم اللغة العربية الجنوبية القديمة، يقع النصُّ العربى فى ستة وثلاثين صفحة، وأردفه بالنصّ اللاتينى، وقد جُمع النصَّان فى كُتيِّب صغير، ونشرته الجامعة المصرية سنة ١٩٣٠م/ ١٣٤٩هـ بإشراف ابنه مكائيل أنجلو غويدى، وعلى الرغم من أنه نُشر فى القاهرة فإنه طُبع بمطبعة السَّناتو للدكتور يوحنا بَرِدِى فى رومية سنة ١٩٣٠م/ ١٣٤٩هـ.

٢- محاضرات أدبيات الجغرافيا والتاريخ واللغة عند العرب باعتبار علاقتها بأوربا وخصوصا بإيطاليا، وهى أربعون محاضرة ألقاها على طلبة الجامعة المصرية، وكانت تُنشر تباعا فى مجلة الجامعة المصرية، ثم جُمعت فى كُتيِّب صغير فى ١٠٩ صفحات.

أمَّا كتابه "المختصر فى علم اللغة العربية الجنوبية القديمة" فقد استهلَّه بحقيقة لغوية هى أن النقوش التى تمَّ الكشف عنها فى جنوب الجزيرة العربية واليمن كشفت لنا بدورها عن لسان عربى جنوبى اشتمل على عدَّة لهجات هى: المعينية والسبئية والقتبانية والأَوْسانية والحضرمية، واشتهرت منها اثنتان: المعينية، وهى لغة مملكة معين، والسَّبئية، وهى لغة مملكة سبأ التى عاصمتها مأرب، ومن خلال النقوش وضع جويدى حروف الهجاء فى العربية الجنوبية بموازاة حروف الهجاء فى العربية الشمالية، وحروف الهجاء الأوربية، وبالمقارنة تبيَّن له وجود حرف فى العربية الجنوبية لا مقابل له فى الحروف العربية، كما أثبت عدم وجود حركة فى كتابة النقوش ولا علامة للسكون أو للتشديد، وقد يُكتب

الحرف المشدَّد مرَّتين فى اللغة المعينية كما فى اللغات الأوربية، ثمّ بيّن جويدى أرقام الأعداد وما يوازيها فى العربية الشمالية، وانتقل إلى الحديث عن الضمائر بين العربية الجنوبية والشمالية وأسماء الإشارة، والمذكَّر والمؤنث، والأسماء الموصولة، والتعريف والتنكير، وأسماء الاستفهام.

وبعد أن انتهى من الأدوات انتقل للحديث عن الفعل فى دراسة مقارنة فريدة بين العربية الجنوبية والشمالية، واستخلص من هذه المقارنة أن الفعل فى الجنوبية إمَّا بسيط (مجرد)، وهو الأصل، وإما مزيد، والزيادة حرف يلحق أوله كما فى العربية الشمالية، والأفعال الواردة فى النقوش إنما هى فى الغيبة فقط دون الخطاب والتكلّم، كما أنَّ فعل الأمر ليس له أثر فى النقوش المعروفة إلى الآن، فصيغته مجهولة، كما أن الفعل المضاعف ربَّما لا يتَّحد فيه الحرف الثانى مع الثالث خلافا لسائر اللغات السامية، فيقال فى العربية الجنوبية: (جَدَدَ) بدلا من: (جدَّ).

وبعد أن انتهى من دراسة الفعل انتقل إلى دراسة الاسم مُؤكِّدا أننا لا نعرف هيئة الأسماء على وجه الدّقة فى العربية الجنوبية لعدم وجود الحركات والسكون والتشديد فى كتابة النقوش، فالمادة الثلاثية ( قتل) يُحتمل أن تكون: قَتْل، أو قِتْل، أو قُتْل، أو قُتِل، أو قِتَال، وقد رجَّح جويدى أنَّ الأسماء كانت توافق فى هيئتها أسماء سائر اللغات السامية ولا سيَّما هيئة الأسماء العربية، كما أكدَّ أن الأسماء انقسمت فى العربية الجنوبية إلى أسماء بسيطة (مجرَّدة) لا زيادة فى أولها أو فى آخرها ما عدا تاء التأنيث، وأسماء مزيدة فى أولها أو فى آخرها، والاسم إمَّا مذكَّر أو مؤنث، وعلامة التأنيث فى الأكثر حرف (x) التى تساوى التاء فى العربية، والاسم إمَّا مفرد أو مُثَنّى أو مجموع كما فى العربية كذلك، والجمع إمَّا سالم وإمَّا مُكسَّر، ثمّ انتقل جويدى إلى النكرة والمعرفة فى الأسماء، فالنكرة تلحق بآخرها أداة التنكير، وهى تقوم مقام التنوين نحو: مَلِكٌ، والمعرفة تلحق بآخرها أداة التعريف، وهى تقوم مقام لام التعريف. ثمّ يؤكدّ جويدى أننا لا نعرف تصريف الأسماء لعدم الأشكال فى النقوش، والراجح أنه كان يطابق التصريف العربى، كما أنَّ أسماء العدد الدالَّة على الترتيب، كالثانى والثالث... إلخ ليس لها أثر فى النقوش، والراجح أنها كانت على صيغة فاعل كما فى العربى.

وبعد أن انتهى من دراسة الاسم فى العربية الجنوبية انتقل إلى دراسة الحرف فتحدث عن حروف الجر فى المعينى والسبئى، ثم انتقل إلى عطف النسق وبيَّن المختصّ منها بالمعينى دون السَّبئى، ثُمَّ ختم كتابه بستة من النقوش التى عُثر عليها فى جنوب شبه الجزيرة العربية، واضعا المقابل لها بالعربية. فهذه هى خلاصة الكُتَيِّب،ونخرج منه بالنتائج الآتية:

١- فكرة دراسة اللغة العربية فى إطار أخواتها من اللغات السامية فكرة جيِّدة تعطى نتائج أكثر دقَّة، وتُفسِّر الظواهر اللغوية تفسيرا موضوعيا، ولعل هذا هو أهم ما يميِّز المستشرقين فى دراستهم للعربية، على الجانب الآخر كان العرب القدماء مفتونين بلغتهم العربية لا يرون غيرها، ولا يفسِّرون ظواهرها فى إطار علم اللغة المقارن، وإنما اكتفوا بالعربية، وتعلّقوا بها أيّما تعلُّق، فالمستشرقون هم أول من نبَّه الدارسين إلى ضرورة معرفة اللغة السريانية والعبرية والحبشية وغيرها من مجموعة اللغات السامية، والعربية واحدة منها.

٢- التفت جويدى- كغيره من المستشرقين- إلى جوانب خفية فى الدرس اللغوى للعربية، وسلَّط عليها الضوء، ونبَّه إلى أهمية دراسة النقوش القديمة فى تعميق دراسة العربية، وكان من نتائج ذلك أن الجامعة المصرية بعثت بعدد من الباحثين سنة ١٩٣٦م إلى اليمن، لدراسة العربية الجنوبية ونقوشها، وكان من أشهر هؤلاء الباحثين المرحوم د. يحيى خليل نامى، الذى وضع خلاصة بعثتة فى كتابه الصغير القيِّم "العرب قبل الإسلام: تاريخهم، لغاتهم، آلهتهم"، وقد أُتيح له أن يجمع واحدا وتسعين نقشا، ترجمها وعلَّق عليها، واتخذها موضوعا لرسالة الدكتوراه سنة ١٩٣٩م، ومنذ سنة ١٩٤٧م حتى سنة ١٩٦٢م أخذ ينشر فى مجلة كلية الآداب نقوشا عربية جنوبية يترجمها إلى العربية ويعلِّق عليها تعليقات علمية، وقد بلغت نحو مئة وخمسين نقشا.

* أمَّا كتابه الثانى: محاضرات أدبيات الجغرافيا والتاريخ واللغة عند العرب، فهو أربعون محاضرة ألقاها على طلاب الجامعة المصرية فى العام الجامعى ١٩٠٨م- ١٩٠٩م، بدأ بها يوم الثلاثاء ٢٢ ديسمبر سنة ١٩٠٨م، وفرغ منها يوم الأحد ٢١ مارس سنة ١٩٠٩م، فكانت مدتها ٨٧ يوما، تناول فى المحاضرة

دراسات ومقالات

الأولى: الجغرافيا عند اليونان، ثم عند الرومان، ثم ابتداء علم الجغرافيا عند العرب، وختمها ببعض أغلاط النُّسَّاخ فى كتاب "معجم البلدان" لياقوت الحموى، وتناول فى المحاضرة الثانية بعض علماء الجغرافيا من اليونان والعرب وغيرهم، مثل: بطليموس، وكاتينا، وهيرودتوس، وباتيوس وغيرهم، وتناول فى المحاضرة الثالثة تآليف بطليموس، ورغبة العرب فى اكتساب علوم الروم والفرس، واهتمام الخلفاء العباسيين بنشر العلوم ونقل الكتب اليونانية إلى العربية، ويظل جويدى فى أدبيات الجغرافيا حتى منتصف المحاضرة الرابعة عشرة، فينتقل إلى أدبيات التاريخ من المنتصف الآخر للمحاضرة الرابعة عشرة إلى منتصف المحاضرة السادسة والعشرين، ومن المنتصف الآخر للمحاضرة السادسة والعشرين إلى المحاضرة الأربعين يُخصِّص الكلام فى أدبيات اللغة، بدأها بالحديث عن اللغات الحامية وأقسامها الثلاثة: لسان البربر، واللسان المصرى، والألسنة الكوشية، ثم انتقل إلى الحديث عن اللغات السامية بقسميها: الشرقى والغربى، فالشرقى هم أهل بابل وآشور، أصحاب اللغة الآشورية، والغربى إمَّا شمالى وإمَّا جنوبى، والشمالى ينقسم إلى قسمين كبيرين: الكنعانى ويشمل العبرانى والفينيقى وغيرهما، والآخر: الآرامى ويشمل السريانى وغيره، وأمَّا الجنوبى فهو قسمان: القسم الأول ويشمل العربية المعهودة، أى لغة القبائل التى سكنت النواحى الشمالية من جزيرة العرب، والقسم الثانى: عربية القبائل الجنوبية، كسبأ وحمير، ثم أخذ فى تفصيل الكلام عن هذه المجموعة وعلاقتها بالعربية المعهودة (الشمالية) فى إطار التشابه الحاصل بينها فى الأصوات والبنية والدلالة، وأطال الوقوف أمام اللغة العربية الجنوبية، لغة سبأ وحمير، ولغة الحبش، وعقد مقارنة بين الأحرف العربية الشمالية والحميرية والحبشية، وعرض بعض الكتابات الحميرية وشرحها وبيَّن طريقة كتابتها بأحرف عربية شمالية، ثُم انتقل إلى اللغة الحبشية وبيَّن بعضا من خصائصها الصوتية والصرفية، وما نقلته العربية المعهودة من ألفاظها، ثم ختم محاضراته بالحديث عن الدخيل فى اللغة العربية، ووقف أمام لفظتى الزيت والزيتون وما يتعلَّق بالمصابيح النصرانية فى الحيرة وعند بنى غسَّان، كما عرَّج على الألفاظ الدينية المنقولة من اللغة الآرامية إلى العربية، فجاءت المحاضرات بكاملها فى مئة وتسع صفحات، ونستطيع أن نستخلص من هذه المحاضرات النتائج الآتية:

١- تناولت هذه المحاضرات ثلاثة علوم: الجغرافيا، والتاريخ، وعلم اللغة المقارن، وكلّ علم من هذه العلوم يحتاج إلى كتاب مستقل بنفسه بل كُتُب، ولذا جاءت محاضرات جويدى كحسو الطائر، ولعلَّ عذره فى ذلك أنَّه أمام أوَّل طلاَّب الجامعة المصرية، فهم بواكير التعليم الجامعى فرغب أن يُبسِّط مادته، مع تكثير موضوعاتها، إيمانا منه بأن أخذ المرء من كلِّ بستان بزهرةٍ خير له من أن يأخذ زهر بستان واحد.

٢- التفت جويدى إلى ما وقع فى كتب الجغرافيا والتاريخ من تصحيف وتحريف أدّى إلى صدور أحكام من الدارسين فى غير موضعها، وقد ساعد على هذا التصحيف والتحريف طبيعة الخط العربى الذى تتشابه فيه الحروف المكتوبة لا يفرِّقها عن بعضها البعض إلا نقطة أو نقطتان، كما أنَّ الطباعة زمن جويدى لم تكن بالجودة التى هى عليها الآن، بل ربما اعتمد على المخطوطات من هذه الكتب.

٣- انشغل جويدى بدراسة اللغة العربية الجنوبية وما تفرَّع عنها من لغات، كما اهتم باللغة الحبشية، وربَّما عكست ديانته المسيحية هذا الاهتمام، فمعظم أبحاثه تدور حول المسيحية فى المشرق، وعلاقة جنوب الجزيرة العربية بالحبشة.

ومهما يكن من أمر فإن محاضرات جويدى فى الجامعة المصرية لم تكن عميقة كأبحاثه التى نشرها بالإيطالية والفرنسية، ويبدو أنه راعى الجانب التعليمى سواء فى تدريسه لمادة الأدب العربى أو لمادة فقه اللغة، ويكفيه أنّه أوَّل من وضع خطة الدراسة فى الجامعة المصرية لمادتى الأدب العربى، وفقه اللغة العربية.

وبعد... فهذه هى الجهود اللغوية التى قام بها المستشرق الإيطالى إغناطيوس جويدى فى ثلاثة مجالات: الأبحاث والمقالات، ثم نشر النصوص وتحقيق المخطوطات، ثم فهرسة كتب التراث، عرضتها فى إيجاز سريع، وأختم بحثى بما قاله المرحوم محمد كرد على فى بحثه الدقيق: "أثر المستعربين من علماء المشرقيات فى الحضارة العربية": " نعم يصدر المستشرقون الكتب العربية على عجمتهم سليمة من الشوائب فى الجملة، ونحن على عربيتنا قد نرتكب فى إحياء كتبنا

أغلاطا فظيعة، ذلك لأننا نحاول أن نعمل عمل شهر فى يوم، وأن لا نتعب أنفسنا فى البحث والتفكير، فيأتى عملنا خداجا قبل أوانه، ويأتى عملهم تام التراكيب، مشبعا بالتحقيق والتمحيص، فنحن نخدج وهم ينضجون، ومع هذا نرى بعض المتحذلقين منا يرمون المستعربين بعدم الفهم، إذا ظفروا لهم بغلطات معدودة فى كتاب طبعوه، وهم لو أُلقى إليهم الأصل الذى طبع عنه المستعربون لارتكبوا أضعاف أغلاطهم"، كما نختم بما قاله المحقِّق العراقى الحصيف د. يحيى الجبورى فى مقدِّمة كتابه: "المستشرقون والشعر الجاهلى":

"ينبغى أن ننظر إلى الاستشراق على أنه تيار حضارى فيه ما فى الحضارة من محامد ومساوئ، والنظرة الصحيحة تفرض علينا أن ننظر إلى كل مستشرق على حدة وماله من دوافع وما قدم من أعمال، فلا شك أننا سنجد منهم من عشق اللغة العربية والحضارة الإسلامية، وقَوَّمَ فيها نفائس المخطوطات التى نشرها نشرا علميا دقيقا وفق منهج دقيق صارم"، ولعلَّ جويدى واحدا من هؤلاء الذين عشقوا اللغة العربية والحضارة الإسلامية بل حبّبها إلى نجله ميكال أنجلو جويدى، كما صنع كارلو ناللينو مع كريمته ماريّا ناللينو أيضا.

## أهم مراجع البحث


* إدوارد سعيد: - الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط الرابعة، ١٩٩٥م.

* إدوارد فنديك:- كتاب اكتفاء القنوع بما هو مطبوع، دار الهلال، القاهرة، ١٨٩٦م.

* إسماعيل عمايرة:- بحوث فى الاستشراق واللغة، دار البشير ومؤسسة الرسالة، بيروت، ط الأولى، ١٩٩٦م.

- المستشرقون ومناهجهم فى دراسة العربية، إربد، الأردن، ١٩٨٨م.

* جورجى زيدان:- تاريخ آداب اللغة العربية، الجزء الرابع، مراجعة وتعليق د. شوقى ضيف، دار الهلال، القاهرة، ط ٢.

* حسن نصر الدين:- الأجانب فى الجامعة المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط الأولى، ٢٠٠٨م.

* خير الدين الزركلى:- الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٣، ١٩٩٨م.

* زكى مبارك: - نفع المستشرقين أكثر من ضررهم، مجلة الهلال، القاهرة، مجلد ٤٢، ص ٣٢٧.

* صلاح الدين المنجد:- المنتقى من دراسات المستشرقين، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧٦م.

- جهود المستشرقين فى تحقيق التراث العربى، مجلة المنهل، السعودية، العدد ٤٧١، ١٩٨٩م.

*عبد الجبار ناجى:- تطور الاستشراق فى دراسة التراث العربى، الموسوعة الصغيرة، بغداد ١٩٨١م.

* عبد الرحمن بدوى:- موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، ط الثالثة، ١٩٩٣م.

- دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.

* عمر رضا كحالة:- معجم المؤلفين، مكتبة المثنى ودار إحياء التراث العربى، بيروت، ١٩٧٥م.

* قاسم السامرائى:- الاستشراق بين الموضوعية والافتعالية، الرياض، ١٩٨٣م.

* لويس شيخو: تاريخ الآداب العربية فى القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، دار المشرق، بيروت، ط ٣.

* محسن جاسم الموسوى وآخرون:- الاستشراق، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

* محمد عونى عبد الرؤوف:- جهود المستشرقين فى التراث العربى بين التحقيق والترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.

* محمد كرد على:- أثر المستعربين من علماء المشرقيات فى الحضارة العربية، مجلة المجمع العلمى العربى، دمشق، جـ ١٠، مجلد ٧، ١٩٢٧م.

* نجيب العقيقى: المستشرقون، دار المعارف، القاهرة،١٩٦٤م.

* هوتسما وآخرون:- دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية د. إبراهيم زكى خورشيد وآخرون، دار الشعب، القاهرة، المجلد الثالث عشر، مادة "الحبشة".

* يحيى الجبورى:- المستشرقون والشعر الجاهلى، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط الأولى، ١٩٩٧م.

* يوسف أسعد داغر:- مصادر الدراسة الأدبية، منشورات جمعية أهل القلم، بيروت، ١٩٥٦م.

* يوسف إليان سركيس:- معجم المطبوعات العربية والمعرّبة، مطبعة سركيس بمصر، ١٣٤٦هـ / ١٩٢٨م.

- جامع التصانيف الحديثة، دار صادر، بيروت، ١٩٩٣م.

* يوهان فك:- الدراسات العربية فى أوروبا حتى مطلع القرن العشرين، نقله إلى العربية د. سعيد بحيرى ود. محسن الدمرداش، دار زهراء الشرق، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦م.

* G. Gabrieli: "U n grande orientalista: Ignazio Guidi", in Nuova Antologia, Set. Ot. 1931.

* Bibliografia di I. Guidi, in RSO, T.V, PP. 77 – 89.

* Enno Littmann: "Ignazio Guidi", in ZDMG, Bd. 89, S. 119 – 130 (Jahrgang, 1935).

* Levi della vida: "Ignazio Guidi" in Anedotti e svaghi arabie non arabi, PP. 232 – 249, Milano – Napoli, 1959.

# جامعة القاهرة:
# هل ترد الاعتبار لضحايا التكفير؟

حسين محمود[*]

مرت فى العام الماضى مائة عام على إنشاء جامعة القاهرة، تلك الجامعة التى أنقذت المنطقة العربية من عصر مظلم طويل، ووضعته ولأول مرة على طريق التنوير، فأضاءت ولا تزال تضىء السبل العلمية أمام عقول أبناء الأمة العربية.

ولكن لا ينبغى أن يمر هذا الاحتفال دون أن يعود النور ليكلل جباه رجال من جامعة القاهرة، كان لهم فضل مؤكد فى إنارة العقل العربى، وأعنى بهم باحثى ومفكرى الجامعة ممن وضعت أسلحة الترهيب التكفيرية أعناقهم على مقصلة محاكم التفتيش.

لابد إذا من أن تكون احتفالية جامعة القاهرة بمئويتها فرصة لرد الاعتبار الرسمى لأسماء مثل طه حسين ونصر حامد أبو زيد، ودعوة للكف عن مطاردة العقول، مثلما حدث مع الدكتور حسن حنفى، ومع الدكتور على مبروك حاليا.

وما لم ترد جامعة القاهرة، فى اعتذار رسمى، لهؤلاء العلماء اعتبارهم، فإن احتفاليتها بالمئوية لن يكون لها معنى. وهذا الاعتذار لا يقلل أبدا من قيمتها، وهو ما تفعله الدول، كبيرة وصغيرة، وفعلته الكنيسة الكاثوليكية مرارا تجاه علماء عاقبتهم لعلمهم طوال تاريخها.

على العكس تماما، فالاعتذار الواجب لهؤلاء العلماء لن يفيدهم الآن كثيرا، ولكنه سوف يصلح الوجه الأكاديمى لمؤسسة علمية عريقة، كان ينبغى منذ أول عهدها بالعلم والتفكير العلمى أن تحمى علماءها وأن تحتشد معهم، كما فعل قسم اللغة العربية مع نصر حامد أبو زيد، ولكن ليس كما فعلت الجامعة التى فصلت طه حسين لمدة عامين بين ١٩٣٢ و١٩٣٤، ولم تستطع أن تتدخل بنفس قانون الحسبة لكى تحمى ابنها وثمرة تاريخها وجهدها أبو زيد، ولم تأخذ حق على مبروك فى الترقية الإدارية ما دامت الترقية العلمية تصطدم بمنهج تفكير مختلف لأعضاء لجان الترقيات، خاصة وأن الأستاذية تمنحها الجامعة ولا تمنحها اللجان الموقرة.

الاعتذار ضرورة، ليست فقط لحماية العلم والعلماء، ولا أطالب بها لأننى أوافق على الآراء التى قدمها هؤلاء العلماء، فالاختلاف فى الرأى جائز علميا، والرد على المخالفين له أساليب حضارية، لا تهزأ بهم، ولا تسخر من جهدهم، بل ترفع لهم القبعة لأنهم فتحوا باب الاجتهاد وحركوا العقول الساكنة، وحتى وإن هزوها بعنف أحيانا، فهذا مقبول ومطلوب وإلا ظللنا فى

(*) أستاذ جامعى مصرى.

موقعنا، محلك سر. وهو ضرورة قومية لأن ما تفعله جامعة القاهرة ينسحب تلقائيا على بقية الجامعات المصرية، فهى الجامعة الأم التى أرست الأعراف والتقاليد الجامعية، وليس أدل على ذلك مما حدث فى جامعة حلوان، عندما عانى أحد باحثيها الأمرين حتى ينجو برسالة ماجستير، عرض أمرها على المفتى!

ليس هذا وحسب، وإنما أيضا لأن اللافتة المعروضة دائما هى "التكفير"، ولهذا فإن الاستشهاد بموقف الكنيسة الكاثوليكية جاء فى موقعه، فهى التى كفرت كل العلماء الذين كانوا يدرسون "الوثنى" أرسطو، أو المسلم "ابن رشد"، أو الذين لهم رؤية خاصة فى الفلسفة مثل جوردانو برونو، أو اجتهادات علمية مغايرة مثل جاليليو. فعندما يحدث الخلط بين العلم والدين، يستحيل أن ينتصر العلم، فليس له، ولن يكون له فى المستقبل المنظور، قوة الدين وسطوته، فى بيئة يتجذر فيها الدين منذ فجر التاريخ، وله دائما الصوت العالى، والمكانة الرئيسية فى نفوس الناس. الدين أولا وكل ما عداه يهون. الدين نفديه بأرواحنا وبالغالى والرخيص. ولكن الجامعة شىء آخر، لأنها تحمل نبراس العلم، وإذا كان المؤمنون ينصرون دين الله، فإن العلماء لا يستطيعون نصرة العلم، إذا تماس مع الدين فى خردلة. إذن موقف العلم تجاه الدين ضعيف بطبعه، ويضعف أكثر كلما كان المجتمع أبعد عن العلم. وليس هناك حل لهذا الموقف إلا فض الاشتباك بين الدين والعلم. وفى الإسلام ما يؤيد هذا الرأى، فهو يقر بأنه "لا حياء فى العلم"، أى لا خوف ولا تردد فى تناول أية مسألة علمية، وما دام هناك هذا التسامح تجاه العلم، فأول عمل تلقائى يستتبعه هو نفى الكفر عنه.

وليس هناك من جديد فى أن رفع لافتة الدين عمل مضمون لكى تكسب أية قضية من ورائها، فقد أقنع أباطرة أوروبا شعوبهم بغزو المشرق تحت راية الصليب، ونحن نعرف أن وراء الأسباب الدينية عند من يرفعون لافتة الدين هناك أسباب حقيقية، اقتصادية وسياسية وفئوية، فهناك رجال الدين الذين يخافون من انهيار سلطانهم على الناس، ويخافون بوار ما لديهم من بضاعة قديمة، وهناك من الحكام من يستعملهم على الناس، وقيل إن هناك صفقة سياسية وراء قضية طه حسين، كما قيل إن هناك شبهة الدفاع عن توظيف الأموال فى قضية نصر حامد أبو زيد. أى أن لافتة الدين لا ترفع دائما لوجه الله، وإنما لهم فيها "مآرب أخر".

وعلى هذا فإن إعادة الاعتبار، أو كما يقال فى اللغة الأجنبية "إعادة تأهيل" العلماء الذين عانوا من تهمة التكفير بسبب أبحاثهم العلمية، يعنى فى المقام الأول أننا نستطيع أن نتقدم فى طريق العلم بلا خوف ولا تردد، ويعنى أننا عندما أردنا أن نضىء بلادنا وعالمنا العربى بنور العلم فأنشانا جامعة القاهرة، كنا نرى الطريق واضحا، وهو أن نطلب العلم، بلا حياء ولا تردد، ولا خوف، ولا تكفير، وأن المائة عام الثانية فى عمر الجامعة سوف تكون مثمرة ومشعة. يكفى أن تعلن الجامعة أن المنهج العلمى هو المنهج الوحيد المقبول بها، وأن التكفير ليس من الأسس التى ينبنى عليها أى رأى علمى، وأن ينشأ الطلاب على هذه القيم بدلا من أن يتصدوا لأستاذهم، ويمنعوه من أن ينقل إليهم علمه، لأنهم أعلم منه!

يا جامعة القاهرة العريقة، ابدئى مئويتك الثانية بصفحة جديدة، منيرة مستنيرة، وامضى فى طريق العلم، بلا "حياء"، وبلا تردد، وبلا خوف.

# جامعة القاهرة أم جامعة بين السرايات؟!

مجدى الجزيرى(*)

جاء خروج الجامعات المصرية بما فيها جامعة القاهرة من الترتيب العالمى للجامعات الأفضل عام ٢٠٠٨ مواكبا ومقترنا باحتفالية جامعة القاهرة بمرور مائة عام على تأسيسها، وهى الاحتفالية المسماة بمائة عام من التنوير- وهذا يدفعنا للتساؤل: إلى أى حد اكتسبت هذه الاحتفالية مشروعيتها ومصداقيتها؟ ألم يكن من الأجدر تأجيلها إلى أن يحين الوقت الذى تدرج فيه جامعة القاهرة وجامعات مصر كلها ضمن الجامعات المعترف بها عالميا حتى لو ورد اسمها فى ذيل القائمة! من الذى يتحمل مسئولية تخلفنا العلمى الذى وصل بنا إلى هذه المرحلة المتدنية بعدما كانت جامعة القاهرة فى طليعة الجامعات العربية والأفريقية، بل والعالمية أيضا!

أعتقد أنه كان من الأجدر والأليق بنا أن نحتفل برواد الجامعة المصرية ورموزها المؤثرة فى حياتنا الثقافية والعلمية، ومنهم: أحمد لطفى السيد، وطه حسين، ومصطفى مشرفة، ومصطفى عبدالرازق، ومنصور فهمى وعبدالرازق السنهورى، وزكى نجيب محمود، وعبدالرحمن بدوى، ونجيب محفوظ، وعثمان أمين، وسهير القلماوى، وشكرى عياد، ولويس عوض، ومجدى وهبة، ومصطفى البرادعى، وعبداللطيف أحمد على، وصقر خفاجة، وجمال حمدان، وأحمد مستجير، وسليم حسن، وعبدالعزيز صالح، ويحيى هويدى،.. وغيرهم من القمم المضيئة الزاهرة، بدلا من الاحتفال بالعيد المئوى لجامعة القاهرة، خصوصا أن هذا الاحتفال قد تزامن بخروج الجامعة من قائمة أفضل خمسمائة جامعة من الجامعات العالمية، مما أصابنا بحالة من الإحباط والإحساس العميق بالتقصير فى حق وطننا العزيز.

شأن جامعة القاهرة شأن كل مؤسساتنا التعليمية التى لم نعرف كيف نحافظ عليها ونطورها، شأن مواردنا الطبيعية التى دمرناها ولوثناها ولم نحسن رعايتها كنهر النيل وآثارنا القديمة ومواردنا الاقتصادية، شأن البحث العلمى الذى أغدقنا على مؤتمراته وندواته والمتحدثين باسمه والمشاركين فى وضع خططه على الورق بالمال والجهد، وقترنا فى الإنفاق على متطلباته ومعامله وأساتذته من الباحثين والعاملين فيه بالفعل وليس بالقول، وكأن البحث العلمى لا علاقة له بحياتنا من بعيد أو قريب، ويكفينا أن نستورده من الخارج، مثله مثل لقمة العيش وكل سلعة أخرى ضرورية أو كمالية لحياتنا، ويكفينا أيضا أن نطلق الشعارات والعبارات الموسمية بأهميته.

ظلمنا جامعة القاهرة باحتفالنا بها، ظلمنا رموزنا

(*) أستاذ جامعى مصرى.

العلمية والثقافية بتجاهلنا لهم، ظلمنا أساتذة جامعة القاهرة والجامعات المصرية بعد أن نجحنا فى الانتقاص من شأنهم ومكانتهم فى حياتنا وجعلناهم يلهثون وراء لقمة العيش، أو التسابق تجاه الوظائف الإدارية القيادية، بدلا من تفرغهم للبحث والدرس والإنجاز العلمى الجاد، رغم أن التاريخ لن يسجل فى ذاكرته غير الأساتذة الذين عرفوا بإنجازاتهم العلمية ودورهم التنويرى الخلاق، وليس بمناصبهم الإدارية والسلطوية فى الجامعة بحكم المناصب والوظائف التى تقلدوها.

جامعة القاهرة بتاريخها وماضيها ورموزها لم تخرج من خريطة الجامعات العالمية، وإنما خرجت جامعة أخرى موازية ومشتبكة بها، وتشكل وحدها الجامعة الراهنة التى دخلت فى التقييم كممثل للجامعة الأهلية المستقرة فى الوجدان والذاكرة، إنها جامعة الدروس الخصوصية؛ والكتاب المقرر؛ والمذكرات؛ والملخصات الجامعية؛ وتوقعات ليلة الامتحان؛ والمراجعات النهائية؛ وإعداد رسائل الماجستير والدكتوراه، وأعنى بها (جامعة بين السرايات) التى خرجت من التصنيف العالمى بكل جدارة، وهى ليست مجرد جامعة بديلة أو موازية لجامعة القاهرة، بل هى منها بمثابة القلب والشريان.

هيمنت جامعة بين السرايات على العملية التعليمية والبحثية والتنويرية لجامعة القاهرة، ولو التزمنا الصدق مع أنفسنا لأطلقنا اسم جامعة بين السرايات على جامعة القاهرة، وهو ما يتفق مع مضمونها خير اتفاق.

ولا أعتقد أن العملة الرديئة والبضاعة الفاسدة والسلعة المغشوشة لجامعة بين السرايات يمكن أن ترقى إلى مستوى السلعة المتفق على مواصفاتها فى التصنيف العالمى للجامعات. والحق أن جامعة القاهرة ليست وحدها التى تشتبك وتتداخل مع جامعة أخرى موازية أو بديلة لها، فجامعة عين شمس أيضا تشتبك وتتداخل مع جامعة أخرى يمكن تسميتها بجامعة منشية الصدر، وجامعة الإسكندرية تتداخل وتشتبك مع جامعة الشاطبى، وهكذا تصبح الخطوة الأولى لإصلاح الجامعات بسيطة واضحة لا تحتاج إلى دراسات معقدة ومؤتمرات تتحملها ميزانية الدولة ومزايا خاصة أدبية ومادية ضخمة لقيادات الجامعة، كل ما فى الأمر أنها تتطلب رؤية بحثية وتعليمية واضحة المعالم مشابهة لرؤية طه حسين فى كتابه "مستقبل الثقافة فى مصر" الذى صدر عام ١٩٣٢، أو كتاب زويل "عصر العلم"، وقبل كل هذا نحتاج إلى إرادة جادة حقيقية وصادقة تستهدف إصلاح التعليم والبحث العلمى، فهل نحن جادون حقا فى رؤيتنا وإرادتنا، هل يحظى التعليم فى بلدنا بالاهتمام الجدير به من قبل المسئولين عنه؟

العبث كل العبث أن نحتفل بمئوية جامعة القاهرة المسماة بمائة عام من التنوير، فى ظل مذكرات وملخصات وكتب مدرسية عقيمة ودروس خصوصية فى كل مجالات المعرفة من آداب إلى تجارة إلى حقوق إلى طب. التنوير يا سادة معناه رفع الوصاية عن العقل أو بلوغ العقل سن الرشد، ولا أعتقد أن جامعات التلقين والدروس الخصوصية والملخصات والمذكرات المغشوشة، وأعنى بها الجامعات المسكوت عنها، جامعات بين السرايات ومنشية الصدر والشاطبى وغيرها، يمكن أن نحتفل بها باسم التنوير وباسم الإعلاء من شأن فعالية العقل. ويوم أن بدأت جامعة القاهرة تقترب من جامعة بين السرايات وتكاد تتوحد بها انقطعت صلتها بكل قمم التنوير. يكفى أن تفرط المؤسسة التعليمية فى بلدنا فى زويل ولا تطلب منه أن يكون مستشارا لها يوجه مسيرة العملية التعليمية والبحثية، فى الوقت الذى تختاره أمريكا مستشارا ضمن الهيئة الاستشارية العلمية للرئيس أوباما لصياغة مستقبل الولايات المتحدة الأمريكية من الناحية العلمية.

ومرة أخرى يمكن أن نتساءل: هل حقا قامت جامعة القاهرة بدورها التنويرى والبحثى طيلة مائة عام، أم أن هذا الدور قد توقف؟ ومتى توقف؟ أعتقد أن الإجابة تحتاج إلى دراسة موسعة ليصبح للاحتفال بمئويتها دلالة ومعنى ومغزى فى ضوء المنظومة التعليمية والبحثية ككل، وهى منظومة يبدو أنها أصبحت غائبة فى الوجدان المصرى المعاصر، وإن كان لها حضور فهو فى الاحتفالية الإعلامية الدعائية بما نتكلم عنه ولا نعيشه بالفعل.

# النيل يسأل عن وليفته
# قراءة أولى

محمد حماسة عبد اللطيف(*)

- ١ -

يثير العنوان الذى اختاره فاروق شوشة لديوانه السادس عشر "النيل يسأل عن وليفته"(*) عددا من الأسئلة لعل محاولة الإجابة عنها تساعد على الدخول فى رحابها، وتعين على تَعَرُّف التجربة التى تستولى على القصائد العشر التى تتألف منها، وهى كلها تدور مع النيل وعنه، فكأن القصائد العشر قصيدة واحدة قسمت على عشرة عناوين، فهى تجربة واحدة مجزأة إلى عشرة أجزاء كل جزء يعالج طرفا من هذه التجربة. وليس هذا العنوان عنوانا لإحدى قصائد المجموعة اختير ليكون عنوانا للمجموعة كلها، ولكنه عنوان اختاره الشاعر اختيارًا ليكون عنوانا لهذه المجموعة الفريدة فى تجربتها. وقد يكون مما ينبغى الإشارة إليه أن هذا العنوان ليس بعيدا تمامًا عن قصائد المجموعة؛ لأنه مطلع إحدى قصائدها وهى قصيدة "حكاية مع النيل" التى تبدأ هكذا:

النيل يسأل عن وليفته
ويشير نحو الشرفة العليا
فأقول قد طارت يمامتنا
وغدا تعود بروعة اللقيا
العمر طال بنا فأسعفنا
وأنا لنا ما يشغل الدنيا
هل رشفة يا نيل
فلعلنا أن نكمل الرؤيا
وإذن لنا أن نستريح هنا
فهنا نحبّ وهاهنا نَحْيا

وإذن هذا العنوان مقتبس من مطلع هذه القصيدة التى إذا أعدنا قراءة مطلعها وقراءتها مع المطلع فلعلنا نخرج بأن النيل هنا ليس نهر النيل على وجه الخصوص، ولكنه "نيل" تشكله القصيدة وترسم ملامحه، وبرغم أن الأبيات بعد ذلك قد تشير إلى تجربة التعرض للغرق فى النيل، وتقدم من العناصر ما يوهمنا بأنه غرق حقيقى فى ماء النيل، ونجاة حقيقية على يد أحد العابرين يُلْقى بنفسه فى النيل، ويصارع التيار:

والنيل يجرفنا
فيمسك بى
ويحملنى إلى الشط الذى تتزاحم الأنظار فيه
- كأنْ ولدت على يديه -
وعدت ثانية إلى نسغ الحياه !

أقول برغم أن القصيدة تقدم لنا هذه العناصر التى قد تخدعنا فنظن أن هذه واقعة حقيقية فإننا ننظر

(*) ناقد وأستاذ جامعى مصرى.

إلى "النيل" هنا على أنه شيء آخر غير النيل الحقيقى، فالقصيدة هنا تقدم عناصر واقعية أو تبدو واقعية لأنها متكررة فى حياة الناس وهى عناصر متناسقة محكمة، ولكنها فى منطق الفن غطاء ظاهرى إذا حركته قليلا انكشف المستور؛ وبان ما تحت الغطاء الخادع، وهنا يظهر "النيل" على أنه "الحبّ" نفسه والغرق فيه أيضا تجربة من تجارب الحياة. وقد نعود للنيل مرة أخرى فيختلط لدينا بالمتكلم، وهنا يصح أن يسأل النيل عن وليفته سواء أكان النيلُ الحبَّ أم كان المحبّ، وتصبح الحكاية مع النيل حكاية مع الحبّ، وهنا أيضا يصح أن يسأل النيّل عن وليفته التى عانى من أجلها ما عانى ولاقى ما لاقى من التعرض للغرق وهول الأمواج.

لكن عندما تقطع هذه الجملة من سياق قصيدتها وتوضع عنوانا للمجموعة كلها فلابد أنها تحمل دلالات أخرى لا تكون محبوسة فى إطار دلالتها فى قصيدتها، بل تأخذ سياقا آخر بطبيعة الحال مع وجود الدلالة السياقية الأولى قابعةً فى القرار.

"النيل يسأل عن وليفته" هنا تقفز الدلالة الأولية للنيل فى هذا الاسم، ولكنه يتجسّد شخصًا يسأل عن وليفته. وما وليفة النيل؟ ولماذا يؤثر التعبير هذه الكلمة المحوّلة عن الفصيحة؟ هلْ لتكون "الوليفة" إيذانا بالإحساس الشعبى المأنوس؟ ثم إن النيل يسأل مَنْ؟ ففى العبارة يظهر السائل والمسؤول عنه، أما المسؤول فيختفى ليشيع فيشمل كل من يُتوقّع أن يُسأل، وبحيث يظن كل أحد أنه مَعْنِىّ بهذا السؤال، فتصير مسؤولية الجميع، وقد تكون الوليفة هنا هى هبة النيل نفسها التى ألفته وألفها منذ مطلع التاريخ.

ندرك بعد قراءة الديوان أن عبارة "النيل يسأل عن وليفته" عبارة إخبارية، إذ لم يصدر عن النيل سؤال واحد، لأنه فى هذه القصائد العشر لم يتحدث النيل مرة واحدة، فظل بذلك محتفظا بجلاله وهيبته وشموخه ووقاره، ولم يتنزل عن هذا الجلال والوقار. فالقصائد كلها حديث عنه، أو حديث إليه. وقد ترفّع هو عن الحديث فى كل الأحوال. وعندما يتكلم يكون كلامه حديثا إلى النفس، لا يخاطب أحدًا:

وقف الشيخ النيل يسائل نفسه
هل تتغير سحَنُ الناسِ
كما يتغير لونُ الزّىِّ؟
وهل تتراجع لغة العينِ
كما يتراجع مدّ البحْرِ؟
وهل ينطفئ شعاعُ القلبِ
فتسقط جوهرة الإنسانِ
ويركلها زحف الأقدامْ؟

فهذه - كما يظهر - نجوى مستنكرة، لا تصدّقُ ما حدث للناس من حوله؛ إذ لم يعهدهم على هذه الحال من قبل. فكأن من يراهم حوله الآن قد تغيرت سحنُهم وأشكالهم حتى لغة عيونهم مع أن لغة العيون واحدة فى كل زمن. لقد انطفأت أشعة القلوب فسقطت معها حقيقة الإنسان.

وفى قصيدة "أهى سماء أخرى" يدور حديث النيل مع نفسه عن هذه المعشوقة الأبدية التى هى قدره الدائم وهمه المقيم:

كان النيل يسائل نفسه
أهى سماءٌ أخرى
تلك المنسوجة من حبات النجمِ
ومن عسل الحلمِ
ومن ألوانِ الغيمِ؟
المبسوطة فوق فضاءٍ مشدود محكمْ؟

ثم تتبدل هذه السماء الجميلة الواعدة المنسوجة من كل ما هو مبهج جميل، وتتحول فجأة إلى سماء أخرى غير هذه السماء:

لكن حينًا تصبح لونًا آخرَ
إذْ تنتقض شواظًا ودخانًا
لا تملك أن تخفى غضبًا
أو تتكتَّمْ
ساعتها،
تمطر بعض سعير جهنّمْ
يختلط الماءُ
وترتجّ الأصواتُ
فلا تأتلفُ

دراسات ومقالات

ولا تنضمْ

وبين هاتين السماوين أو هاتين الحالين يظل العاشقُ النيلُ يتقلّبُ متحملا قدره المفروض عليه، بحب معشوقته التى لا يستطيع عنها فكاكا:

ويبيت النيلُ
يناغى معشوقته
الرابضة على شطيْه
يا قدرى الأجملَ
يا كوكبىَ الأسنَى
يا نبض حروفى الأولى حين أتمتمُ
أو أتكَلَّمْ

وتستمر هذه المناجاة فى شغف تعبدى، وكأن النيل يشقى وحده بهذا العشق الأبدى، ولا ندرك من خلال القصيدة أن معشوقته تبادله حبا بحب أو عشقا بعشق:

حتى لو كان الوجه القاسى لا يلتفت إلينا
والسمع أصمْ
إنى أكترثُ،
وإنى أهتمْ
فلماذا لا ينفسح العمرُ
ولا يرتحل الهمْ؟

وهكذا قد يتبدل وجه النيل بوجه الشاعر، وقد يبقى على ما هو عليه، ونظل نحن القراء مؤرجحين بين النيل والشاعر أحيانا يخلبنا هذا التماهى، ويخدعنا فى كثير من الأحيان، ولابد من قراءة كل قصيدة على حدة قبل النظرة الكلية لهذا الديوان، ولكل ديوان.

- ٢ -

هناك ست قصائد تتحدث عن النيل هى "هل يدرى النيل" و"النيل الطيب" و"النيل موعدنا" و"حكاية مع النيل" و"أهى سماء أخرى" وأخيرًا "النيل" التى سبق نشرها فى ديوان "سيدة الماء" ورأى الشاعر أن يضمها إلى هذا الديوان الذى تدور قصائده كلها عن النيل.

وهناك أربع قصائد يُخاطَبُ فيها النيلُ ويتوجه الحديث إليه فهو حاضر ماثل وهى "ولدت ببابك العالى" و"بى بعض ما بك" و"لا تقارن" و"شاهدٌ أنت".

وسواء أكان النيل متحدَّثا عنه، أم كان متحدثا إليه فإن القارئ لا يلبث أن يشعر أن النيل اتخِذ واجهةً للبوح والإفضاء، ويمكن أن يحدث فى بعض القصائد مزج بين الذات والنّيل، ويمكن أن يلحظ أنّ الصفات التى خلعت على النيل أحيانًا صفات إنسانية "والشيخ النيل الجد الأكبر" "النيل الطيّب يرعى موعد أوبتنا" "هذا الشيخ المحنى الظهر"، ويمكن فى كل هذا أن نتبيّن "النيل" الرمز، والنيلَ النيلَ الذى يظهر أحيانا، ويتماهى أحيانا فى الذات، وقصيدة "أهى سماء أخرى" من القصائد التى تداخل فيها النيل مع الذات أو تداخلت فيها الذات مع النيل، وهنا يصبح علينا أن نقرأ كل قصيدة على حدة لنستخرج دلالتها من سياقها، وعلى كلٍّ فإن الشاعر اتخذ مرآةً عاكسةً تجلت عليها مرئيات متعددة متنوعة.

- ٣ -

سوف أختار قصيدة من هذه القصائد العشر، أتوقف أمامها بعض توقف، وأحاول أن أستجلى بعض أشعتها المنعكسة من صفحة ماء النهر الخالد العظيم "النيل". هذه القصيدة هى قصيدة "بى بعض ما بك". وهى خطاب ونجوى وشكوى لمخاطبٍ لم يذكر اسمه مرة واحدة فى القصيدة، ولعلنا ندرك أنه النيلُ من سياق الديوان كله الذى يحمل عنوان "النيل يسأل عن وليفته" ويتردّد لفظ النيل فى كثير من عناوين القصائد وفى القصائد نفسها ولكن هذه القصيدة اكتفت بمناجاته وتوجيه الخطاب إليه بدءًا من العنوان الذى تردد فى ثنايا القصيدة خمسَ مراتٍ "بى بعض ما بك". ومن المألوف أن الخطاب يُكتفى فيه بكاف الخطاب، وليس من الضرورى أن يذكر اسم المخاطب، لكنّ صفاتِ المهابة والجلال والعطاء الدائم وتوجه العباد والقصاد إليه، والترفع عن الصغائر، والإشارة إلى الذراعين اللتين تلتفان كأنهما أبوان حانيان، يقسِّمان جسديهما قطعا لإطعام الجميع، والصبر، والتسامح، أقول: لكن هذه الصفات جميعها تجعلنا ندرك أنها للنيل على ما فهمناه من القصائد الأخرى. وربما كانت هذه الصفات - بطبيعة الحال - لغيره

ولكن الاستئناس بالسياق العام من قصائد الديوان يُرجح أنه النيل، بل أكاد أقطع أنه النيل، وهذا معنى أن تجتمع مجموعة من القصائد ذات جريان متقارب ونفس موحد فى مجموعة واحدة، وهذا يجعلنا نؤمن أن قصائد المجموعة الواحدة عند الشعراء الكبار يغذى بعضها بعضًا وينفخ بعضها الروح فى بعض فتغدو نسيجا متشابهًا أو قريبًا من قريب.

هناك قصيدة أخرى فى الديوان يتشابه عنوانها مع عنوان هذه القصيدة فى توجيه الخطاب إلى مخاطبٍ مفرد هى "وُلدت ببابك العالى" تقول فى مطلعها:

ولدت ببابكَ العالى
- وليس بباب إسماعيل -
عمّدنى عطاءُ يَديْكَ
طهّرنى
وصوّرنى من العدمِ
فأنتَ وليس غيرُك واهبُ النِّعمِ
وليس هناك من ينهاكَ،
أو يُجْريك فى غير المسارِ
ويُصْدِرُ الفَرمانَ توليةً وإقصاءَ
ولستَ الوالىَ المذعورَ فى كرسيّه البَالى

وفى هذه يتضح المخاطبُ من أول لحظة، إذ يقول الشاعر إنه ابن هذا النيل العظيم ولدّ ببابه مثل بقية أفراد الشعب معارضا بذلك شاعرًا عظيما آخر قال عن نفسه "ولقد ولدت بباب إسماعيلا" فلا يدين لعطاءٍ غير النيل، فليس هناك واهبٌ للنعم سواه. ومن هنا نجد أن قصيدة "بى بعض ما بك" تتوجه بالخطاب إلى ما توجهت له بالخطاب قصيدة "ولدت ببابك العالى"

- ٤ -

تبدأ قصيدة "بى بعض ما بك" بنغم متوقر حزين موزون مقفى من الكامل الأحَذّ فى خمسة أبيات:

تنـأى البـلاد وأنــت تقتـربُ
وتظلّ وحـدك شاخصا تهبُ

لا يفــرُغُ القصّــاد من ســبب
إلا إلـيـك قـد انتهى سببُ

أو ينتهــى العُبَّــادُ مــن أرب
إلا وفـيــكَ لسعيهمْ أربُ

أطمعتَهــمْ ونــداك محتشــدٌ
وحملتَهمْ وسفينُهم تعِبُ

لم تختلــف يومًــا، ولا برحتْ
أيـامـك الـخـضـراءُ تَنْسكِبُ

هذه البداية أشبه بصلاة خاشعة، ومناجاة عابد يقرّ بالتمجيد لهذا المخاطب الجليل المهيب، ولقد أضفى «الحذَذ» - وهو اقتطاع (عِلُن) من (متفاعلن) من التفعيلة الثالثة والسادسة فى هذا البحر وهو بحر الكامل فتصير التفعيلة على (مُتفا) - جلالاً وخشوعًا إذ يوقف التدفق النغمى ويلجمه بلجام المهابة، وتلجأ الأبيات إلى التقسيم الداخلىّ والتوازى التركيبى الذى يظهر بوضع الأبيات تحت بعضها على طريقة كتابة الشعر المألوفة لا كما هى فى الديوان، فتكون ملحوظةً للعين مع الإنشاد. أما الطريقة التى كتبت بها فإنها تعتمد على الإلقاء فحسب. وتأمّل هذا التوازى الداخلى فى هذين البيتين:

لا يفــرُغُ القصّــادُ من ســبب
إلاّ إليْك قـد انتهى سببُ

أو ينتهــى العبّــادُ مــن أرب
إلاّ وفَّيــكَ لسعيهم أربُ

ومثله فى هذا البيت بين شطريه:

أطمعتَهــمْ ونــداك محتشــدٌ
وحَملْتهمْ وسفينُهم تعبُ

فهذا المخاطب الذى لم تذكر القصيدة اسمه مرة واحدة يظل دائما واهبًا لا يكف عن العطاء ليس كغيره، يقترب إذا نأت البلاد ويجود فى كل واد، يتوجه إليه القصّاد بأسبابهم والعُبّاد بمآربهم ونداه يعمّ الجميع وظهره يحتمل الجميع.

وبعد هذه الافتتاحية المناجية الموقرة بالخشوع تتكرر العبارة التى جاءت فى العنوان:

بى بعض ما بكَ

فتجتنبُ العثارْ

وتظلُّ تمعن فى المسارِ

وأنت تحدوها

ذراعاك اللتان الْتَفَّتا

أبوانِ

كمْ سَهرا،

وكم جسدَاهُما قطعًا مقسَّمةً

تناثَر لحمُها فينا

وها، كبرَ الصغارْ !

هنا فى هذا الجزء من القصيدة، وبعد الافتتاحية التى تثبت للمخاطب صفات العطاء الممتد، والندى المحتشد الذى يُطْعِم الجميع، ويحمل الجميعَ إذا تعبت سفُنَهم، يلجأ المتكلم إلى طلب خاصّ به، ويمهد له بهذه المقولة التى سوف تتكرر "بى بعض ما بك" ولم يقل "بى كلُّ ما بك"، يكفى أن يكون هناك اشتراك فى بعض ما بهذا المخاطب، والعبارة توحى بأن هنا أسىً وألَمًا عند هذا المخاطب وكأنه من نكرانِ الجميل ممن أطعمهم وسقاهم وحملهم، فهذه العبارة هنا توحى بأنه اشتراك فى الأسى والحزن، والمصائبُ تجمع المصابين، فهى تودّد ومحاولة اقتراب، وعندما يقول "فاحتملنى" فكأنه يشير إلى ما سبق فى الافتتاحية "وحملتَهمْ وسفينهم تعبُ" فاحتملنى كما احتملتهم، فأنت تحتمل الجميع حين تزاحمهم الهموم والأوجاع. إنّ هناك تاريخا ممتدا يجمعهما فالمتكلّم كان مع المخاطب منذ زمان الطفولة وهو زمان الطهر والبراءة نشأ فى حماه، وبينهما عهد قديم، وهذا المخاطب الجليل رعى خطوات المتكلم وجنبها العثار، وذراعاه قدّمتا العطاء الذى كفل الحياة والاستمرار فيها، وها كبر الصّغار.

وهنا تظهر هذه العبارة مرة أخرى "بى بعض ما بك" التى تؤكد وشيجة القربى، كما تؤكد الاشتراك فى الأسى، فكل منهما به بعض ما يصاحبه من الصفات ومن تحمل الأحزان، ولقد يكون به بعض ما بالمخاطب، لأن جسم المخاطَب توزع عطاء فى جسوم من حوله، والمتكلم واحد منهم، فالمتكلم نتاج عطائه وصنيعة هداياه، فجسمه مبنىّ مما يقدّم، ولذلك فيه بعض ما بهذا الشاخص العظيم الذى يظل برغم تقادم الزمن على ما جُبِلَ عليه من العطاء "وتظلّ وحدك شاخصًا تهبُ". إنّ عبارة "بى بعض ما بك" هى العبارة المفتاح التى تتعدد دلالتها وتتنوع، ولذلك استحقت أن تكون عنوان القصيدة، واستحقت أن تتكرر فى مطلع كل مقطع من القصيدة.

بى بعض ما بكَ

من سمومٍ رحت تجرعُها

وتسخر من سلالة من عرفتهمُو

وكانوا ذات يومٍ زينة الدنيا

وصفوة عابديكً

وصنوَ مجدك فى الخلودِ

فأصبحوا خدمًا لسادتهمْ

أذلاّء الرقابِ

منكسين بكلّ بابٍ

فى هوانٍ وانكسارْ

يا ليت لى بعض الذى تبديه من جلَدٍ لديكَ

وصفحةً بيضاء تنزلق السمومُ بقاعها

وتغيب فى طيّاتِ خِصْبِك

تستحيل سبيكة من عسجدٍ

وتدور دَوْرَتها

فتدخل فى لفائفِ مَنْ رموْك بها،

وفى جيناتهمْ

وأراك أنت كما عهدتُك كل يوْمْ

لا تستدير لعارِهمْ

وتظل تمعن فى نماءٍ وازدهارْ

تتحمل العبارة المفتاح "بى بعض ما بك" دلالة جديدة مع المقطع الجديد، وهكذا الشأن فى كل عبارة تتكرر فى القصيدة أو فى أى عمل أدبى، لا تكون بالدلالة نفسها التى جاءت بها أول مرة بل تكتسب مع السياق الجديد دلالة جديدة، وهنا تَترك العبارة المفتاح بين المتكلم والمخاطب فى الأحزان والآلام على حين دلت فى المرة الأولى على المشاركة فى العطاء والتأثر بهذا العطاء فى الوقت نفسه. إن هذا المخاطب الجليل يعلو على كل أذى يسببه له من يمدهم بالعطاء، فهو إذْ يقدم لهم كل ما ينفعهم، يجرّعونه السّم، فلا يغضب، ويتحمل ويكتفى بالسخرية من هؤلاء الأحفاد الذين نسلوا ممن كانوا زينة الدنيا، وصفوة من يقدرون هذا المخاطب العظيم حق قدره، فكانوا صفوة عبّاده فاستحقوا المجد والخلود، وقارنوا هذا المعبود مجدا بمجد وخلودًا بخلود أما أخْلافهم فلم يعرفوا قدره، وامتهنوه، ورموا فيه نفاياتهم، وسمومهم فزال عنهم المجد والخلود بل صاروا خدمًا لسادتهم، أذلاء الرقاب، منكسين بكل باب فى هوان وانكسار. وأنت أيها العظيم تكتفى بالسّخرية منهم وتبدى لاستهتارهم بك وعدم القدرة على الإفادة منك جلدًا وصبرًا، وتظل محافظا على عهدك المألوف من الوفاء والعطاء فتحول سمومهم التى تغيبها فى طيات خصبك "سبيكة من عسجد" تظل مخبوءة فيك تدور دورتها حتى تنقلها إليهم مرة أخرى نماءً وازدهارًا فلعلّ قادمًا جديدا من أسلافهم يعرف قدرك وتكون لديه القدرة على الانتفاع بك، هذا دأبك وهذه عادتك المألوفة "لا تستدير لعارهم وتظل تمعن فى نماء وازدهار".

ويهتف "المتكلم" أمام هذا التحمل والجلد على تحويل الإهانة إلى عطاء، وتحوير "السموم" إلى "سبيكة عسجد" قائلا:

"يا ليت لى بعض الذى تبديه من جلدٍ لديك"

إنّ قصّاد "النيل" وعبّاده، وأسلافهم هم الذين يمثلون هذه "الوليفة" التى لا يملك لها إلا العشق والجلد على كل ما نبديه من عقوق لهذا العاشق المفطور على هذا العشق. وتعود القصيدة لتبدأ من نقطة البداية مرة أخرى.

بى بعض ما بك
ليت لى من بعض صبرك
حين تخجلنى وتمنحنى
فضاؤك شاسعٌ
عيناك لا تتوقفان لتشغلاكَ
- وتلك سوأتنا يطالعها الجميعُ -
وأنت تعبر لا تكادُ تُرَى
وتُغْضِى
ثم تمعن فى الفرارْ

إنّ هذا المقطع يستعيد شيئا مما هتف به "المتكلم" وتمناه فى المقطع السابق حين قال "ياليت لى بعض الذى تبديه من جلدٍ لديك" غير أن هذا المقطع يؤكد شيئا آخر سبق من قبل، هو أنّ هذا المخاطب العظيم لا يلتفت إلى صَغار أَخلاف قرنائه الأوائل ومماثليه فى المجد والخلود، ويظل على مألوف عهده من العطاء، والمتكلم واحد من هؤلاء الأخلاف، ولكنه يستشعر تقصيرهم فى أداء حقه، ولذلك يخجل من مقابلة الإساءة بالإحسان. ثم يشير هذا المقطع إلى صفة مهمة جعلت هذا المخاطب العظيم لا يتوقف عن المعهود من شأنه هى أنه لا تشغله عيناه عن نفسه فهو يعمل فى غير زهو وغير استعلاء وهو "يعبرُ لا يكاد يُرى" و"يُغْضى" و"يمعن فى الفرار" على العكس من حال أخلاف من عرفهم، فهم مشغولون بأنفسهم "وتلك سوأتنا يطالعها الجميع" وما بالك بقوم "سوأتهم" لا تجد من يسترها أو ما يسترها ولا يتنبهون.

وهنا تحولت القصيدة إلى الشكوى من حال أخْلاف قرناء النيل العظيم فى المجد والخلود وتبدلهم إلى هذه الحال المزرية التى يطالعها الجميع ولا يعمل أحد على "سترها" ولو بورقة توت !

يبدأ المقطع التالى بمثل ما بدأت به المقاطع السابقة، وهى البداية المتكررة "بى بعض ما بك"، ولكن المتكلم يتحمل عن هذا المخاطب الضجر من هؤلاء الأخلاف الذين يسيئون إلى هذا المخاطب العظيم ولا يغضب بل يغضى عن إساءتهم، ولأن المتكلم به بعض ما بالمخاطب

دراسات ومقالات

وليس به - بطبيعة الحال - كل ما به لأنه لا يتحمله، نجده يغضب بدلا منه ويودّ أن يبعد عنهم وهنا تقول القصيدة:

بى بعض ما بكَ
فانتشلنى منكَ،
واقذفْ بى بعيدًا عنْكَ،
حتى أستوى كينونة أخرى
تودّ مسافة حتى تراكَ،
وتجتليكَ،
وتستعيد مسيرةَ الأيامِ
مترعة بأنسكَ
شاهدًا
وسعت صحائفه المهيبةُ
من مباذلنا
ومن بوح الأماسى
وارتعاشات الليالى
ما تضيق به الصدورُ
فلا يقرّ له قرارْ

لأول مرة فى القصيدة يعترف "المتكلّم" بأنه واحد من هؤلاء الأخلاف الذين ارتكبوا كل ما ارتكبوا فى حق هذا "المخاطب" الصامد، عندما استخدم ضمير "المتكلمين" فى هذه العبارة:

"شاهدًا وسعت صحائفه المهيبة من مباذلنا"

ولذلك يطلب من المخاطب قائلا "فانتشلنى منك، واقذف بى بعيدًا عنك" وعند هذا المطلب يستخدم ضمير المتكلم المفرد لأنه لا يستعديه على الآخرين، فيطلب منه أن ينتشله هو، ويقذف به هو بعيدًا ولكن هذا الانتشال والإقصاء إيجابى، لأن المتكلم يريد أن يستوى كينونة أخرى تستطيع أن ترى هذا المخاطب رؤية جديدة تليق به، فهو إذن ابتعاد من أجل التمكن من الرؤية والاجتلاء واستعادة مسيرة الأيام الغابرة التى كان فيها الأسلاف قرناء لهذا النيل العظيم فى المجد والخلود. وهذه دعوة لاستعادة المجد الغارب، والمكانة المدبرة، وهى تستعين أيضا بالمخاطب = النيل من أجل تحقيق هذا المطلب الكبير، لأنّ المتكلم طلب إليه وأسند له فعل الانتشال "فانتشلنى"، وهذه النهضة المرتجاة موقوفة على الاستجابة من المخاطب، وعونه المقصود.

فى المقطع الأخير يطلب "المتكلم" من النيل العظيم المغفرة عن اللهو والتقصير فى حقه والإهمال الشنيع له وهو مما ترتب عليه ما ترتب من الذل والاستكانة متوددا إليه بالعبارة نفسها "بى بعض ما بك" التى رأينا أنها فى كل مرة كانت تكتسب دلالة جديدة، والمتكلم إذ يطلب وحده فإنه يطلب باسم الجماعة التى لم يصرح بها إلا مرة واحدة حين استخدم ضمير الجمع فى المقطع السابق، ويكون طلب الصفح ختامًا مناسبًا لهذه الصلاة الخاشعة والمناجاة التعبدية:

بى بعض ما بكَ
فاغتفر لى بعض لهوٍ فيكَ
-حين نسيت طهرَك،
فانجرفت بما شغلت به -
وبعضًا من صَغَارْ !

وبهذا المقطع تختتم القصيد بمثل ما بدأت به من الصلاة، فلعل هذا النيل العظيم أن يستجيب.

- ٥ -

إن القصيدة بهذه الصورة يمكن أن تكون "استعارة كبرى" - إن صح التعبير - تكشف تبدّل الحال، وتغير الأوضاع، وتستشهد بهذا النيل على كل ما حدث، فهو شاهد باق، وهو لا يكف عن العطاء. ولكن كيف تغيرت حال من يرقبونه على شاطئيه؟ بعد أن كانوا قرناء فى المجد لهذا النيل، صاروا أذلاء منكسى الرؤوس، يخدمون سادتهم فى انكسار. لعل ما حدث كان بسبب ابتعادهم عن نيلهم وعدم قدرتهم على الإفادة منه. إن اقترابهم منه هو الذى يعيد لهم سابق عهدهم وغارب مجدهم. والقصيدة صلاة لهذا النيل العظيم عله يغفر ويستجيب ويظل على عهده المألوف من التسامح والعطاء.

تحية للشاعر الكبير فاروق شوشة على هذا الديوان الجديد الذى يحتاج إلى مزيد من معاودة القراءة.



# رحل أمين العالم
# ويبقى تراثه دليلا إلى المستقبل

عبد المنعم تليمة(*)

شغل محمود أمين العالم موقعا عزيزا بين الجيل الثانى من بناة النهوض المصرى. وكلمة (نهضة) فى اللغة العربية أدق فى الدلالة التاريخية والحضارية منها فى غيرها من اللغات. فهذه الكلمة فى اللغات الأوروبية الحديثة تحمل ظلالا دلالية مدارها إحياء عتيق توقف أكثر من ألف عام بينما تحمل فى اللغة العربية ظلالا دلالية مدارها استئناف مبادرة فى التاريخ توهجت آلاف السنين ثم خمدت قرونا بيد أنها لم تمت ولم يتخطها السياق الإنسانى العام. لهذا فإن كلمة النهضة فى لغتنا تطابق دلاليا ومعرفيا كلمة التجديد وترادفها وتساويها فى كل قول وصياغة. ولهذا أيضا فإن رواد نهضتنا مجددون على الحقيقة، كلهم مجدد، يوزن عمله بموازين التجديد: إعمال التقويم لموروثات هائلة باقية متواترة بالنقش والرواية والتدوين والبناء والإنشاد والترتيل، والتأسيس على ما يتفتح للتجديد من تلك الموروثات. وفى هذه الآفاق حملت الانتقالات الكبرى فى هذا النهوض راية واحدة هى : حركات التجديد. وينص الراصدون على ثلاث سمات مائزة تحيط بحركة نهضتنا وبغاياتها. وأول هذه السمات شمول التقويم والتأسيس لكل المناحى، فهى تتغيا الانتقال من العلاقات الكلاسيكية التقليدية التى هيمنت فى قرون الخمود المتأخرة إلى العلاقات المستجدة العصرية بما يطلبه هذا الانتقال من زلزلة الأبنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ومن صياغات عصرية دستورية وفقهية وقانونية، ومن مناهج عقلانية تعتد بالخبرة البشرية، ومن مؤسسات توحيدية تحمى وحدة الأمة. والسمة الثانية المائزة أن غايات النهوض قد فجرت الإمكانات والطاقات المبدعة الطموح، فحمل كل رائد مسئولية محيطه، والرائد لا يكذب أهله، فتبدى إبداعه النهضوى فى كل أفق من آفاق الفكر والتعبير والعمل. كل واحد من الرواد يعطى فى التنظيم الاجتماعى والسياسى، ويحرر فى التوجيه التربوى والتعليمى والفنى والجمالى، ويجدد فى الموروث الشعرى، ويؤصل الأنواع الأدبية والفنية المستحدثة، ويقود مؤسسات المجتمع المدنى والأهلى. وأما السمة الثالثة المائزة لنهوضنا فى هذا العالم الحديث فإنها كانت، ولا تزال، السعى الدائب اليقظ لتصحيح علاقتنا بالعالم. لقد وعى التيار الرئيسى فى النهوض مسئوليات هذا التصحيح، فاستبسل أئمته فى الأخذ بحزم بالنهج النقدى التقويمى لخوالد الموروثات ونفوا أى قطع لسياقها وتفتحوا، دون الرضا

(*) ناقد وأستاذ جامعى مصرى.

بالنية، على دوائر الحداثة فى الحضارة العصرية ونفوا أية قطيعة معها. وتساقطت حول هذا السعى ثانويات التوفيق والتلفيق. مصر، فى هذا التيار الرئيسى، فى قلب العالم .

وشاءت الأقدار أن يولد محمود أمين العالم مع أول ثمرة من ثمرات ثورة ١٩١٩ الشعبية الديمقراطية، كما شاءت أن تمضى حياته فى ثلاث مراحل مواكبة لثلاث مهام نهضوية طلبها التاريخ المصرى الحديث والمعاصر. ولقد ذكرنا أن العالم كان بين الجيل الثانى من رواد النهضة، ولهذا فإن المهام الثلاث كانت جدول أعمال ذلك الجيل كله، وإنما نخص جهد العالم ها هنا باعتباره كان واحدا من المعبرين المعتبرين عن جيله:

والمرحلة الأولى من حياة العالم ثلاثون سنة، من مولده سنة ١٩٢٢ إلى قيام سلطنة يوليه سنة ١٩٥٢. فى هذه المرحلة درج العالم ونما تحت رايات التحديث التى اتجهت بوضوح نحو الأسس الليبرالية العامة . لكن الصيغة الدستورية والقانونية والمؤسسية التى استحدثتها تلك الأسس لم تتسع مع نمو فئات وطبقات اجتماعية جديدة للتعبير الراديكالى اليمينى الذى عبّرت عنه قوى فكرية جديدة أبرزها تنظيم الإخوان المسلمين، واليسارى الذى عبّرت عنه قوى تقدمية واشتراكية أبرزها الجماعات الماركسية. ونضج هذا المأزق فى تحول الشعار الثنائى لثورة ١٩١٩ ( الدين لله والوطن للجميع ) إلى شعار ثلاثى ناهض (الدين لله والوطن للجميع والحكم للشعب). هكذا بزغت مهمة نهضوية جديدة مدارها المخرج الديمقراطى الذى يتغيا فى مجتمع التوافق الشعبى الذى يتسع للنمو الجديد فى المجتمع المصرى. ولقد لمح العالم كل ذلك ورنا إلى دور فكرى وعملى على الخريطة الجديدة.

والمرحلة الثانية من حياة العالم عشرون سنة، من قيام إدارة يوليه سنة ١٩٥٢ إلى رحيله إلى فرنسا فى السبعينيات. ومعلوم أن إدارة يوليه قد احتكرت الشأن كله ونفت ما عداها من قوى وأحزاب وتيارات واتجاهات. لقد آمن حكام يوليو ببرنامج الحركة الوطنية المصرية منذ فجر النهضة من تحرير للوطن وتحديث للمجتمع وإعمال للعقل، بيد أنهم أداروا الحياة المصرية بطرائق حكم تثمر نتائج تعاكس غايات ذلك البرنامج. ولم تكن لهذه الطرائق أسس معرفية وأصول نظرية فكان أن اعتمدت تجريبية عشوائية أنشأت تناقضات وهمية بين التنمية والديمقراطية وبين الحقيقة المصرية والحقيقة العربية. هنا برزت مهمة ثانية فى المسار النهضوى المصرى، ومدار هذه المهمة الإصلاح الثقافى وقاعدته أن جوهر التنمية والعدل الاجتماعى الحريات والمشاركة فى إدارة الحيوات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، كما أن قاعدته أن جوهر الوطنية والقومية هو أن مصر فرعونية قبطية عربية إسلامية وأن أى تغليب لعنصر من مكوناتها التاريخية على كل تلك المكونات إنما يُهدد (المصرية) بمغزاها الحضارى ويُبدد تاريخها بمراحله المتعاقبة.

وتردد العالم - وجيله - بين ما وعاه من غايات النهوض المصرى ومن أصول نظرية فى العدل والحرية، وبين تجريبية يوليه، فمال أحيانا إلى ما سُمى الديمقراطية الاجتماعية ورضى بانفراد التنظيم السياسى الواحد الذى أقامه نظام يوليه ليحتكر به إدارة البلاد. على الرغم من أن هذه المهمة النهضوية الثانية كانت، ولا تزال، إصلاحا ثقافيا عميقا يكون قاعدة كل إصلاح. محاور هذا الإصلاح اجتهادات نظرية تحدد المفهومات والعلاقات فى الحكم والعدل والحرية والمشاركة. وكانت هذه المهمة الثانية - تطلب - فى العمل - تحالفا بين القوى والاتجاهات الأساسية. لكن ذاك الجيل الثانى أخفق فى صياغة المفهومات وإقامة التحالفات.

والمرحلة الثالثة من حياة العالم الراحل ثلاثون سنة، من رحيله إلى فرنسا فى السبعينيات الباكرة إلى رحيله إلى رحاب ربه. وقد حملت هذه المرحلة بقايا قوية من ثنائيتى (تنمية/ ديمقراطية) و(وطنية/ قومية)، بينما برزت المهمة النهضوية الثالثة : تصحيح العلاقة بالعالم المعاصر. لقد نمت أعمدة الثورة الثالثة والنظام العالمى الجديد وحركة الكوكبة. وبدأت الثنائية القطبية

والحرب الباردة فى الأفـول ثمرة لخطوات قوية للوحدة الأوربية وأقطاب الدائرة الصينية العظمى واستقرار تقنيات الاتصال والتوصيل وبروز العلم وتطبيقاته قيادة للتقدم البشرى ونضج حركة شعبية ديمقراطية عالمية تتغيا المشاركة فى إدارة الحياة على كوكب الأرض. شهد محمود العالم كل ذلك وسعى سعيا إلى التفتح عليه والمشاركة فيه ومال ميلا واضحا فى هذه المرحلة الثالثة من حياته إلى شىء من التنظير الهادئ فانتقل بجهده وجهاده من المعارك الساخنة التى واجه فيها الوضعيين المناطقة والوجوديين وغيرهم وجمعها فى كتاب (معارك فكريـة) وضمنه جهوده فى الخمسينيات والستينيات، نقول انتقل فى هذه المرحلة الأخيرة من حياته المديدة إلى اجتهادات تأصيلية تبدت فى سلسلة (قضايا فكرية)، يعنى الانتقال من المعركة الساخنة إلى التأصيل الهادئ الذى يجرى وراء فتوحات العصر فى الفكر الاستراتيجى وعلوم المجتمع والجمال، فاقترب جهد الراحل من جهـود أمثال إسماعيل صبرى عبد الله وسمير أمين وإدوارد سعيد وأنور عبد الملك وإيهاب حسن، وغيرهم من جيله.

وبين المعارك المدببة والقضايا التأصيلية، كان محمود العالم يعتصم بموهبة أدبية حقيقية وثقافة فنية وجمالية طيبة، وجهـده فى التطبيقات والتنظيرات النقدية مشهود وإبداعه الشعرى معلوم.

# محمود أمين العالم
# معارك العلم والحرية

أنور مغيث(*)

يزخر تاريخنا الفكرى المعاصر بضروب متنوعة من المعارك الفكرية، فكلنا يذكر الضجيج الهائل الذى صاحب المعارك الناشبة عن صدور كتب مثل تحرير المرأة والاسلام وأصول الحكم وفى الشعر الجاهلى، والتى تجاوزت حدود الفكر وامتدت إلى السياسة. وهى معارك لم يخطط لها أصحابها ولم يرغبوا فيها. وهناك المعارك الأدبية بين أعلام الكبار مثل العقاد وطه حسين والمازنى والرافعى وزكى مبارك، وهى معارك مقصودة ومخطط لها وتهدف إلى تكريس المكانة الأدبية وتدعيم السلطة الفكرية لأطرافها.

وفى عام ١٩٤٦ يصدر الشاب أبو سيف يوسف كتيبا بعنوان: "فى الفلسفة الماركسية، رد على العقاد". وهكذا تبدأ المعركة ويُعلن اسم الخصم على الغلاف، كما تنطوى على نوع من التحرش الفكرى بكاتب كبير. فالعقاد كان قد أصدر كتابا صغيرا بعنوان: فى بيتى تعرض فيه فى بعض صفحات قليلة للشيوعية. وقد انطلق نقده من ملاحظة عابرة لا تفتقد إلى الوجاهة حيث وجد كتابا عن النازية فى مكتبته موجودا بجوار كتاب عن الشيوعية. وانبرى العقاد يبين أن هذا التقارب المكانى يعبر عن تقارب فكرى. ثم بدأ العقاد فى سرد نقد شائع للماركسية فى هذا الوقت فى الصحافة المصرية.

يرسم أبو سيف يوسف ملامح نوع جديد من المعارك وثيق الصلة بالسياق السياسى، فهو يكتب فى المقدمة : "إن ميدان المعركة واضح ومفتوح ولا مجال للوقوف على الحياد تحت راية الفن للفن. هذا الميدان هو النضال الشعبى ضد الإنجليز. والعقاد بتحريفه الحقائق عن الماركسية يعد خائنا لقضيتنا الوطنية". بهذه الألفاظ المشحونة بدلالات كبرى، لا يحاول أبو سيف مجرد النيل من كاتب كبير وإنما يسعى إلى الدعاية للفلسفة الماركسية. ولذا فللكتاب بعد معرفى مهم وهو شرح مبسط لمبادئ الفلسفة الماركسية، كما أنه بمثابة إعلان عن أيديولوجية جديدة تتجاوز ليبرالية عصر التنوير السائدة لدى النخبة الليبرالية. الكتاب فى النهاية يعلن عن مشروع فكرى وسياسى يتسم بملامح أهمها: أولوية القضية الوطنية، ربط التحرر الوطنى بالعدل الاجتماعى، مشروع ديمقراطى تصل من خلاله الطبقات الشعبية إلى الحكم تحت قيادة المثقفين الشباب.

## فى الثقافة المصرية

فى هذا السياق جاءت معارك محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس فى كتابهما فى الثقافة المصرية. وقد كان كلاهما يستعد ليصبح من أساتذة الجامعة

(*) أستاذ جامعى مصرى.

الواعدين إلى أن عزلوا منها فى الضربة القاصمة التى قامت بها السلطة لتقضى على ما بقى للجامعة من استقلال، ومازلنا نعانى من آثارها التى تزداد حدتها بمرور الزمن. لقد ظل الاثنان مسكونين بهاجس المعركة التى تضم فى غمارها ضميرهما وأحلامهما ومصالح شعبهما. وانطلاقا من هذه الروح صاغا كتابهما الذى أراداه بيانا لحركة الأدب الجديد. وتتردد فى الكتاب مرارا كلمة المعركة بأبعادها الفكرية والسياسية والاقتصادية بل والعسكرية. وهى معركة يقدمها الكتاب بوصفها مصيرية، ولهذا فالكتاب ليس مناقشة هادئة لمفهوم الأدب وإنما يشدد على حالة طوارئ قومية، ويتضمن أسلوبه نبرة بارزة للحشد والتعبئة. إن لهجة النقد الموجهة لكبار الأدباء مثل طه حسين والعقاد والمازنى وتوفيق الحكيم تبدو محاولة لانتزاع الحق فى الكلام للتعبير عن رؤية جيل جديد، بل عن هموم شعب بأسره. هذه الأبعاد الضمنية هى التى كفلت للكتاب الانتشار الواسع الذى عرفه بين شباب الأدباء فى العالم العربى كله.

كان النقد الأدبى إذن محملا بهموم السياسة، وكان وسيلة، حينما تعصف السلطة بالحريات وتزداد الرقابة، للتعبير المباشر عن الرأى السياسى. ويقول الكاتبان فى مقدمتهما تعليقا على مقال "الأدب بين الصياغة والمضمون": "على أن هذا المقال عندما صدر عام ١٩٥٤ لم يكن فى حقيقة الأمر يعبر عن هذا المسعى النقدى النظرى فحسب، وانما كان يتضمن مسعى نقديا واجتماعيا وسياسيا كذلك. فقد كانت معركة الديمقراطية محتدمة فى مصر آنذاك، وكان مقالنا ذو الطابع الأدبى سلاحا من أسلحتها. ولعل هذا ما تنبه له أستاذنا العقاد فخرج عن مناقشة مقالنا من ساحة النقد الأدبى ليتصدى لنا فى الساحة الايديولوجية".

ولم تكن معركة الديمقراطية فقط بل كانت أيضا معركة شرعية تبنى الفلسفة الماركسية فى مجتمع شرقى، ولذا يكتنف الكتاب بعدا إنسانيا يتعلق بالإنسان المعاصر بوجه عام، ويقوم على مبدأ يتجاوز ما قال به طه حسين فى كتابه مستقبل الثقافة فى مصر، حيث حملا على خرافة التفرقة بين العقلية الشرقية والعقلية الغربية، وأكدا أن العقل الإنسانى واحد مشترك فى خصائصه الجوهرية، وليس ثمة عقل شرقى وعقل غربى، أو ثقافة شرقية وثقافة غربية، وإنما هى اختلافات تقوم على أساس تغاير الملابسات الاجتماعية وتمايز المستويات وتنوع العمليات الاجتماعية. ورغم دعوة الكتاب الأدباء والمفكرين للاقتراب من الواقع الحى، ينفى الكاتبان وجود ثقافة شرقية ذات جوهر خاص ومستقل وذلك لأن هذه المقولة سواء أطلقت فى الشرق أو فى الغرب فهى ليست إلا ذريعة لحرمان الشرقيين من حرياتهم وطموحاتهم الإنسانية.

ولقد دأب كثير من النقاد ومؤرخو الأدب المعاصرون، فى سعيهم لنقد الكتاب، إلى تحويله إلى مجموعة من الأطروحات الايديولوجية التى تتسم بالنظرة الضيقة والدوجماطيقية للأدب. ولكنهم فى نقدهم هذا قاموا بتفريغ الكتاب مما هو جوهرى فيه: نبرة الاحتجاج والدعوة المحمومة لتجديد الأدب وتثويره. ورغم ما يمكن أن تكون عليه تحفظاتنا بشأن بعض الأحكام الأدبية الواردة فى الكتاب- مثل القول بأن مسرحية أهل الكهف تعد من الأدب الرجعى أو أن نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة، والتى تقوم على فرضية أن الأدب يعد تمثيلا للوعى الطبقى للأديب- يعد الكتاب دعوة لصدور أدب من نوع جديد. ولقد لخّص عبد الله العروى الأثر الأدبى الهائل لهذه الدعوة على طريقة الكتابة الأدبية، فهى، فى نظره، قد أعلنت نهاية التغنى بالطبيعة والجمال العزيزين على الكتاب الليبراليين. والآن فُتح المجال أمام الشقاء والبلادة، والتعب الرتيب للبرجوازية الصغيرة والذى يجب أن يتم الشعور به على مستوى العبارة نفسها، فتأتى جافة مملة مثل لغة محاضر الشرطة.

لم تكن دعوة الأدب للالتزام بقضايا الجماهير جديدة، وكذلك فكرة أن هذا الالتزام سوف يصلح

الأدب ذاته فكرة مبتكرة. فها هو العقاد فى جريدة البلاغ عام ١٩٢٧ يشير إلى أن الفجوة بين الحكومة والشعب، والصراع المستمر بين الحياة الشعبية والحياة الرسمية هما سبب جفاف الأدب فى مصر، فهو أدب يواكب تقاليد الحكام وإرادة الأمراء فى العصر القديم والحديث. ولم تتوقف المطالبة عن ضرورة انحياز الأدب لقضايا الشعب الكادح سواء لدى رواد الاشتراكية الأوائل مثل سلامة موسى وعصام الدين حفنى ناصف ومحمود القاضى، وكذلك حمل لواءها الصحف اليسارية مثل الفجر الجديد والجماهير فى الأربعينيات. ولكن كتاب أنيس والعالم لم يقف عند حدود التعبير عن الأمانى المنشودة وإنما يتخذ من صيغة السجال المقدم فى شكل مقالات متفرقة ومتنوعة فى موضوعاتها ليطرح رؤية شاملة للعصر أو مفهوم عن العالم ويضع الموقف القومى فى غماره. ومن جهة أخرى يقدم الكتاب معرفة جديدة لفهم الواقع وفهم الأدب ومكوناته، بالإضافة إلى أنه يجعل من الإبداع الأدبى "الواقعى" واجبا أخلاقيا يفرضه الضمير الإنسانى وتزكيه نزعة الإنسان فى التحرر. ويشير الباحث الفرنسى جان لاكوتور إلى ما فى هذه النظرة من اكتشاف لروح العصر فيقول بأن "كل شىء، على العكس، يدعو للاعتقاد بأن هذه المدرسة ترتبط جيدا بتطور الثقافة المصرية، وتستجيب لمشكلاتها الراهنة، وتسمح بالجمع بين النضال الوطنى والمطالب الاجتماعية والاقتضاءات الجمالية".

## معارك فكرية

وهكذا لم يكن اختيار التعبير عن الموقف، لدى محمود العالم وبقية المثقفين الماركسيين، من خلال المعارك مجرد حيلة أدبية لعرض الأفكار، ولكنه كان تعبيرا عن الوعى بطبيعة الدور المطلوب من المثقف فى الصراعات الاجتماعية. ويرى ألتوسير أن الفلسفة هى صراع طبقى على مستوى النظرية . وبالتالى لم تكن المعارك التى تخاض ضد مفكرين تستهدف هؤلاء المفكرين فى أشخاصهم ولكنها - انطلاقا من تصور المجتمع على أنه بناء تحتى يتمثل فى نمط الإنتاج وبناء فوقى يتمثل فى المؤسسات والإنتاج الفكرى - تقوم بنقد الايديولوجيا السائدة وتبديد الوعى الزائف وتحافظ للفلسفة على وظيفتها الأولية وهى النقد. ولذا لم تكن المعارك موجهة للنيل من مكانة كبار الكتاب بقدر ما كانت دحضا للتعبير الفكرى عن اتجاهات اجتماعية سائدة ومهيمنة.

السمة الأخرى التى تحققها على مستوى الفكر صيغة المعارك هى التمرد. لقد كان محمود أمين العالم يذكر دائما أن نيتشه كان يمثل نقطة انطلاقه الفكرية. ولهذا جاءت المعرفة لديه مرتبطة بالتحرر أكثر من ارتباطها بالحقيقة. ولقد حدد هذا الميل علاقته بالعلم، حيث لا يحسب العلم منبعا لليقين الذى يؤدى إلى طمأنينة النفس ولكنه موطن للأمل وباعث على المغامرة، وهى تلك الروح التى نجدها لدى نيتشه فى كتابه العلم المرح. كما ورث العالم من الفلسفة الماركسية فكرة أن العلم يزيد من مجال الحرية أمام الإنسان، فكان العلم والحرية لديه قرينين، واعتبر الهجوم على العلم سعيا لمصادرة حرية الإنسان. ويصف العالم مقالاته الفلسفية منذ بداية الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، والتى جمعها فى كتاب معارك فكرية بأنها "على اختلافها وتنوعها يضمها معنى واحد، ويحركها هدف واحد، أنها فى جوهرها دفاع عن العلم ودفاع عن الحرية الإنسانية كذلك. إنها محاولة لتوكيد أن لا تناقض بين العلم والحرية". هذا الإيمان بالدور التحررى للعلم جعل معاركه الفكرية مهمومة بنشر الثقافة العلمية، ليس فقط لتنوير القراء وإنما لبث الثقة فى المستقبل وإشاعة روح التفاؤل.

فى مقالته المبكرة عن السيبرنيطيقا (١٩٥٠)، والتى تعادل ما نطلق عليه اليوم المعلوماتية، ينقد العالم تلك النظرة التشاؤمية لدى الأديب الفرنسى برنانوس التى ترى فى التكنولوجيا تهديدا للحضارة واغترابا للإنسان. وهو النقد الذى شاع اليوم انطلاقا من مارتن هيدجر ومدرسة فرانكفورت وهانز يوناس. يرى محمود العالم

أن "الآلة نفسها ضمان لحرية الإنسان لأنها ضمان لسيطرته على البيئة... والسيبرنطيقا بما تتيحه للانسان من قدرات بالغة هى سبيل الإنسان كى يعلو على نفسه، لكى يكافح كفاحا حقيقيا من أجل السيطرة على الواقع المادى، وتنظيم الواقع الاجتماعى بما يتفق وأهدافه ومثله العليا".

هذا التقدير الهائل لدور العلم جعل من الوضعية المنطقية وممثلها الدكتور زكى نجيب محمود هدفا مركزيا لمعارك محمود أمين العالم. فبالرغم نقده لتيارات فلسفية أخرى مثل الوجودية والبرجماتية، وجد أن الفلسفة الوضعية المنطقية هى المدرسة التى تزعم أنها فلسفة علمية، لتنافس بذلك الماركسية فى زعمها هى الأخرى أنها فلسفة علمية. ويخصص العالم لنقدها فى كتاب معارك فكرية مقاله: "ما وراء المدرك الحسى"، ويمارس فيه ميله إلى تبسيط نتائج العلم الحديث واستخراج دلالتها الفكرية، ليواجه بعد ذلك هجوم الوضعية المنطقية على مفهومى الحتمية والموضوعية العزيزين على المادية الجدلية. ويلمح العالم إلى الدلالة السياسية لهذه المدرسة عندما يعزو نجاحها وانتشارها إلى "عدم هضم نتائج الفيزياء الحديثة من جانب وإلى المتناقضات فى المجتمعات البرجوازية الحديثة وما تثيره لدى الفرد من اتجاهات فكرية نكوصية".

وما تسمح به المعارك الفكرية أيضا هو إلقاء الضوء على الإنتاج الفكرى الصادر فى مصر، ليس فقط للوقوف على دلالته وإنما أيضا تزكية الرغبة فى اكتشافه. فمن خلال كتاب معارك فكرية نعرف أن للطبيب الأديب محمد كامل حسين كتابا فى فلسفة التاريخ بعنوان التحليل البيولوجى للتاريخ. ويصفه محمود العالم بأنه جهد فكرى قيم ومحاولة جادة لوضع تخطيط لفلسفة شاملة للتاريخ الإنسانى على أسس بيولوجية. وبالطبع يمكن أن نستنتج النقد الذى يوجهه نصير المنهج المادى للتاريخ لمحاولة الدكتور حسين بأنها "مذهب يغرق التاريخ فى مفاهيم ذهنية غامضة، ويفرض عليه نتائج مغلوطة، ويقتصر على تقديم صورة خارجية للتاريخ تخفى قوانينه الموضوعية، وتفشل فى تفسير أحداثه تفسيرا علميا دقيقا". ولكن ما لا نستطيع أن نستنتجه هو هذا الفرح بالمحاولة وحث القارئ للاطلاع عليها. نفس هذا الاحتفاء نجده فى عرض محمود العالم لمحاولة الكاتب الساخر محمد عفيفى للتفسير الجنسى للتاريخ. وهكذا لا تتحول معارك العالم الفكرية إلى ميدان للإطاحة بالخصوم ولكن على العكس إلى إبراز إنتاجهم ونقده فى إطار التمسك بقيمة الحرية الإنسانية.

وكتاب معارك فكرية يحمل فى طياته سياق المرحلة التى صدر فيها. وهى فترة اعتبر العالم فيها أن نظام الحكم نظام وطنى يسعى لتحقيق العدالة الاجتماعية ومواجهة الإمبريالية العالمية، فتبنى اختيار التحالف مع الأمير لتحقيق الإصلاح. ولذا نجد العديد من المقالات تستخدم الميثاق الوطنى الذى أصدره الرئيس جمال عبد الناصر عام ١٩٦٢ مرجعية لإضفاء مشروعية على أطروحات العالم الفكرية. ورغم اقتراب هذا الموقف من الايديولوجية السائدة للدولة إلا أن مقالاته ظلت مسكونة بهاجس البحث عن الحرية.

## الطريق المسدود

يسيطر طابع المعارك على أغلب كتب محمود أمين العالم، مثل الإنسان موقف ومفاهيم وقضايا إشكالية وموقف نقدى من التراث وغيرها. ولكننا سنتوقف الآن عند معركة كبرى ذات دلالة خاصة لانها تستغرق كتابا بأكمله وهو ماركيوز وفلسفة الطريق المسدود الصادر عام ١٩٧٢. وكانت استعارة الطريق المسدود قد استخدمها العالم من قبل فى عنوان مقال عن فلسفة عبد الرحمن بدوى..هل تسير فى طريق مسدود؟ ونلاحظ أنه يضع هنا علامة استفهام ويجيب عن السؤال بالنفى فى خاتمة المقال مؤكدا أن كتابات عبد الرحمن بدوى ضرورية لمسيرتنا التحررية. أما مع ماركيوز فلا توجد علامة استفهام والحكم صارم من عنوان الكتاب.

وللوقوف على أهمية هذه المعركة علينا أن نتذكر

انتفاضة الشباب من طلاب الجامعات فى مناطق مختلفة من العالم فى عام ١٩٦٨. وقد اعتبر هربرت ماركيوز وقتها الأب الروحى لحركة الطلاب. وماركيوز من أبرز الفلاسفة الذين ارتبطوا بمدرسة فرانكفورت، كما يُعد واحدا من تيار الفرويدية الماركسية الذى يضم إلى جانب ماركيوز إريك فروم وويليام رايش. ويسعى هذا التيار لتجديد الماركسية الكلاسيكية، ويقوم الأساس النظرى له على افتراض أننا لو تساءلنا لماذا يقوم العمال بإضرابات، من السهل أن نجيب: "لأنهم مستغلون"، فى حين أن السؤال الأهم فى نظر هذا التيار هو لماذا لا يقوم العمال بإضرابات رغم أنهم مستغلون؟ وتعد فلسفة ماركيوز محاولة للإجابة عن هذا السؤال. وتنتظم هذه الفلسفة حول أطروحات ثلاث : أولا، أن تطور النظام الرأسمالى ونمو المجتمع الاستهلاكى قد أدى إلى تعميق اغتراب الإنسان وخلق الإنسان ذى البعد الواحد الذى تخلى عن الحرية مكتفيا بوهم الحرية، واستغنى عن السعادة الحقيقية بوهم السعادة الذى يروج له المجتمع الصناعى؛ ثانيا، أن تحرر الإنسان يمر بالضرورة عبر تحرر الممارسة الجنسية من القمع والتقنين الذى تمارسه الدولة؛ ثالثا، أن الطبقة العاملة لم تعد قادرة على قيادة التغيير التاريخى لأنه قد تم استيعابها فى المجتمع، وبالتالى تقع قيادة التغيير على المهمشين مثل الطلاب والعاطلين والنساء.

يشير محمود العالم فى مقدمة الكتاب إلى أن ما دفعه إلى التصدى لهذه الفلسفة هو أنه لاحظ أنها يمكن أن تشكل مبررا أمام المثقف العربى للتقاعس والانتظار بدلا من المشاركة والنضال. وبدلا من أن يكتفى العالم بالهجوم على أطروحات ماركيوز نجده يقدم كتابا مبكرا يعد مرجعا أساسيا للقارئ العربى لمعرفة فلسفة ماركيوز. ويتميز الكتاب بوضوح العبارة ودقة المصطلح وعمق التحليل. وفوق كل هذا يستند الكتاب إلى الكثير من المراجع، ويدون العالم الاستشهادات المقتبسة منها تدوينا دقيقا فى الهوامش. وقد يرى البعض أن هذه أمور تفصيلية فضلا عن أنها بديهية. ولكن فى الحقيقة يعبر هذا النزوع عن احترام القارئ، ذلك الذى بدأ فى الاختفاء هذه الأيام حيث نجد الكثيرين من "مفكرينا" يصدرون كتبا ومجلدات عن الفكر الغربى مليئة بالكلام المرسل والأحكام المطلقة دون ذكر لأى مرجع. وهذا يعنى قبل كل شىء الاستهانة بالقارئ. ويبين ملمح التحليل العميق والعرض الموضوعى أن محمود العالم لم يكن مثل الكثيرين من مثقفى اليوم، من أنصار التيار الإسلامى أو القومى، أو حتى أساتذة الجامعات المعادين للفكر الغربى الذين يعرضون آراء الفلاسفة الغربيين فى ابتسار وتسطيح مخل لكى يضمنوا لأنفسهم بعد ذلك نصرا سهلا. أما محمود العالم فقد كان دائما يطبق توصية أرسطو عن العدل فى الكتابة، أى أن تعرض أفكار الخصم وكأنه هو الذى ينطق بها. وهذا ما يجعل كتابه عن فلسفة ماركيوز، رغم مرور السنين، مرجعا علميا موثوقا فى المكتبة العربية.

وبالرغم من هذا يقدم محمود العالم نقدا راديكاليا لفلسفة ماركيوز يتضمن أبعادا ثلاثة : نقدا علميا يبين العالم فيه أن ماركيوز قد أساء فهم فرويد أكثر مما أساء فهم ماركس، حيث همّش أفكار فرويد عن ضرورة التسامى بالرغبة ودورها فى بناء الحضارة، ثم أهمية عملية البناء الحضارى بدورها فى اكتساب الإنسان لحريته المنتجة والواعية؛ نقدا إنسانيا يحافظ على الأمل فى نضال الطبقة العاملة إذا ما أضفنا إلى نضالها نضال الشعوب التى تسعى للتحرر من الإمبريالية، وكان ماركيوز أيضا قد عوّل هو نفسه كثيرا على نضال شعوب العالم الثالث، ولكن محمود العالم يعيب عليه عزله لهذا النضال عن مجمل النضال الإنسانى على مستوى الكوكب؛ وأخيرا نقدا يتعلق بموقف ماركيوز من الصراع العربى الإسرائيلى. وبشكل عام يدافع ماركيوز عن حق إسرائيل فى البقاء ويدافع فى نفس الوقت عن حق الفلسطينيين فى دولة مستقلة. وقد كان الموقف من إسرائيل محل جدل كبير فى أوساط اليسار العالمى فى الستينيات يتراوح بين موقف اليسار الصهيونى

المؤيد لإسرائيل والذى يتبناه سارتر، وموقف راديكالى يعتبر إسرائيل حدثا استعماريا مرتبطا بالضرورة بخدمة الإمبريالية وكان ماكسيم رودنسون أكبر منظريه، وبين الاثنين يقف ماركيوز.

بالطبع لا يوافق العالم على موقف ماركيوز ويوجه له الكثير من النقد، ولكنه لا يكتفى بذلك، بل ظل يتعقب أقوال وتصريحات ماركيوز المتتالية عن هذا الصراع طوال سنوات الستينيات ليكتشف أولا ثم يبين لنا أن ماركيوز يعدل من موقفه أكثر فأكثر باتجاه الحق. وبالرغم من ذلك لا يرضى محمود العالم عن موقف ماركيوز النهائى ولكنه على الأقل حاول أن ينصفه بعض الشيء أو على الأقل أراد أن يكون أمينا معه.

الجديد الذى أراد محمود العالم ترسيخه من خلال نقده لماركيوز هو إصراره منذ البدء على أنه يقوم بهذا النقد بوصفه مواطنا عربيا يعيش ظروفا تاريخية معينة وله طموحات يسعى لتحقيقها. ومعنى ذلك أنه لا معنى للنقد خارج السياق التاريخى الذى يعيشه الناقد. مرة أخرى يؤكد لنا العالم فيها أن هاجسه الأساسى ليس البحث عن الحقيقة المجردة وإنما البحث عن الحرية. ومرة أخرى يبين لنا أن الفلسفة، هى بالفعل كما قال ألتوسير، صراع طبقى على مستوى النظرية. وفى مقال لاحق فى منتصف الثمانينيات كان محمود العالم يتعرض بالنقد لمناهج تعليم الفلسفة للثانوية العامة فى مصر عبر ثلاثة عقود، وقد بدأ المقال بالعبارة الآتية: "يقول ألتوسير الفلسفة هى صراع طبقى على مستوى النظرية، وأنا أضيف وصراع قومى أيضا" لم يدر بخلد ألتوسير أن تكون الفلسفة صراعا قوميا ولكن ذلك دار بخلد محمود أمين العالم ليدفع بنا إلى ذلك السجال القديم والمتجدد دائما حول وضع الفلسفة بين القومية والكونية.

# محمود العالم : من الميتافيزيقا إلى الماركسية ومن لينين .. إلى جرامشى

مجدى عبد الحافظ(*)

يمثل محمود أمين العالم شخصية فريدة فى الثقافة المصرية والعربية، وعندما أقول (فريدة) أعنى الكلمة بمدلولاتها وإيحاءاتها، بكل ما قد يفهم منها أو يحس من شحنات ومعان.

والفرادة لا تنطبق على أعماله وكتاباته فحسب، بل تنسحب أيضا على شخصيته وسلوكه فى الحياة، إذ كان يتمتع بشفافية عالية نراها فى أفكاره المطروحة فى أعماله المختلفة من دراسات ومقالات ومحاولات إبداعية أو نقدية، كما نراها فى سلوكه العام مع الأفراد والجماعات والناس جميعا.

لم يعرف "العالم" تلك الازدواجية أو الغموض الذى صار سمة غالبة فى شخصيات معظم مثقفينا اليوم، ولم ينشد التقعر لا فى الفكرة ولا فى الأسلوب، مؤمنا بأن التعبير الواضح إنما ينم عن فكرة واضحة لدى صاحبه، ومن هنا كان الرجل شفافا، فهو يقول ما يعتقد دون خوف أو خجل، يقوله بعبارة شديدة الوضوح والجلاء، عبارة يملؤها الصدق والإيمان بما يعتقد، لذا كان يستطيع أن يظهر ما يخفيه غيره بشجاعة منقطعة النظير؛ وهو ما جلب له احترام الخصوم وتقديرهم، لأنهم كانوا يعلمون أن ما يقوله "العالم" هو ما يعتقده، وأنه لا يضمر شيئا لم يقله.

كان أمينا مع نفسه ومع الغير، وانعكست هذه الأمانة على مواقفه وتصرفاته وأعماله، فهو حين يشرع فى الكتابة عن مذهب أو اتجاه فكرى ما، يقرأ حوله بشغف، ويطلع على ما كتبه أنصاره بأنفسهم، وعندما يضع يده تماما على حقيقة المذهب، يقدمه لقارئه دون إضافة أو حذف حتى لا يشوهه أو يذهب به بعيدا، ومن ثم يبدأ بعد هذا التقديم الأمين فى نقده وتعرية نواقصه وكشف مواطن الضعف فيه، وعندما يعرف أنه قد أخطأ أو اكتشف ما يصوب أحكامه، يتقدم به للقارئ معتذرا، ويلح فى الاعتذار بأدبه المعروف، لإيمانه بأن الأمانة تقتضى ذلك، وأن مصداقيته كمفكر وكاتب ترتبط بهذا السلوك المسؤول.

كان "العالم" كذلك صادقا مع نفسه، دائم الحوار معها حتى النهاية، وصادقا مع العالم حوله، لقد استمد صدقه من إيمانه بضرورة الارتباط بين الفكر والعمل، وبين الموضوعية والذاتية، وبين البنية التحتية والبنية الفوقية وبين النظرية والواقع..إلخ.

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا هو: كيف توصل محمود "العالم" إلى هذه التوليفة العبقرية التى جعلت التكوين الداخلى للإنسان (حيث الأفكار والوجدان والعواطف والاعتقادات)، لا تستقيم إلا فى نضالها اليومى فى معترك الحياة والواقع!

لقد آمن محمود العالم منذ البداية فى شبابه، بأن

(*) أستاذ جامعى مصرى.

قراءاته واكتشافاته الفكرية واطلاعاته هى ليست من أجل التثقيف الذاتى فحسب، رغم أهمية ذلك، ولكن من أجل صياغة حياته الواقعية التى يحياها على الأرض بين البشر الآخرين ومعهم؛ كانت تلك الفكرة لديه بذرة فى طور الكمون، ولم يتساءل كثيرا حولها، بل كان يمارسها بعفوية وفطرية كبيرة؛ وحين اكتشف الفلسفة والفكر النظرى، وجد نفسه قريبا من أفكار الفلاسفة، حيث خبر العمق وتذوق نشوة التعبير الفلسفى عن الأفكار والنظريات، وأحس بمدى دقة الكلمات فى تعبيرها عن الأفكار والأحاسيس الإنسانية العميقة.

من هنا بدأت قراءاته الفلسفية، وهى قراءة لم تكن من أجل استظهار الأفكار ثم استدعائها عند اللزوم ليقال عن المرء أنه مثقف، ولكنها قراءة تعيد صياغة حياة الشاب الذى اختار الفلسفة لتكون له معينا على الفهم والتمثل والعيش؛ كانت كل كلمة وكل فكرة وكل نظرية تعمل عملها فى نفس أقبلت بكليتها على مغامرات الفكر وأهواله، وهكذا تقلب "محمود العالم" على شتى أنواع الفكر النظرى خاصة الميتافيزيقى منه كما يعترف هو نفسه: [كنت ميتافيزيقيا متطرفا، يتحرك بإرادة "نيتشه" ويتعرف بحدس "برجسون" ويعيش لامعقول "مايرسون" ويسخر من موضوعية العلم بكلمات "إدنجنتون" و"جينز"؛ تنتهى قراءاته لنيتشه فسرعان ما يتحول نيتشويا ينتصر لإرادة القوة فى كل مكان، فيدفع بذراعيه الضعفاء من المنافسين له على الوصول إلى مقعد فى أوتوبيس النقل العام، ويتعرف على الوجودية من خلال كتابات "عبد الرحمن بدوى"، فيتحول إلى وجودى ملتزم، ثم يعيش أزمة تحولات "بدوى" نفسه فى وجوديته، فيذهب إليه محتجا وحزينا وعلى استعداد لأى شيء حتى العراك!.. يسير مع أقرانه ليلا فى شوارع القاهرة لا يلوى على شيء سوى التفكير ومحاولة الفهم وعد النجوم الساطعة فى السماء، وكم كان حالما! ألم يكن ميتافيزيقيا متطرفا كما اعترف]؟

ومع هذا كان الواقع يشغله ويلح عليه، كان يحاول الخروج من دائرة "أفلاطون" الضيقة والتى لا تعير للواقع أى اهتمام، بل تصفه بالأشباح والظلال، كان يشعر بأن الكهف الأفلاطونى يخنقه، وأن الفكر ما لم يرتبط بالواقع لا قيمة له، مادام قد ارتضى أن يغير بالفكر والفلسفة حياته ويعيد صياغتها من جديد.

من هنا كان اهتمامه بـ "هيجل" واحتفاؤه به، ويُستشف هذا من شرحه هو نفسه عندما حاول أن يبرز أهمية "هيجل" وتأثيره على "جرامشى"، الفيلسوف الذى اكتشفه فيما بعد واعتز بتجربته، يقول فى هذا: [إن جوهر الهيجلية يتمثل فى نقل الأفكار المطلقة المثالية ـ كتلك التى أقامها "أفلاطون" فى عالم المثل ـ نقلها إلى قلب الوجود الواقعى، فالفكرة المطلقة عند "هيجل"، موجودة متجسدة فى قلب صيرورة العالم الواقعى، وكل الأشياء ليست إلا تطورا جدليا متصلا للفكرة المطلقة التى تتجلى وتتمظهر فى أنحاء واشكال وأشياء مختلفة، طبيعية كانت أو مادية؛ ولهذا فالوجود هو الفكر متجسدا فى تطور جدلى متصل، وهنا تتلاقى وتتواجد الفكرة النظرية والفكرة العملية، ويتلاقى ويتوحد المنطق والتاريخ].

ما أحلى هذه اللحظات التى عاشها العالم باكتشافه من قراءته لـ "هيجل" أن أفكارنا واقعية، وأنه ليس ثمة فصل بين الفكرة فى الذهن والفكرة فى الواقع المتغير، ومن هنا تثبت صحة الأفكار الميتافيزيقية وواقعيتها.

لقد اعتقد "العالم" بأنه قد وجد ما كان يحلم للوصول إليه، فأخذ يشمر عن ساعديه لتحقيق الحلم الذى طالما راوده، وهو البرهنة العلمية على صحة الفكرة السابقة، والتى توصل من خلالها ونتيجة لها، إلى أن العالم المادى حوله ليس سوى نسيج وهمى صنعته موضوعية العلم، بغض النظر عما يقال عن (حقائق العلم الصلبة)، باعتبار أن الحقيقة منحصرة فى التصورات الميتافيزيقية دون غيرها.

وتبدأ مغامرة "محمود العالم" برسالته للماجستير عن (فلسفة المصادفة) لتحقيق حلمه السابق، حيث استعان بمجموعة هائلة من ثقات الفلاسفة المثاليين الذين لا يشق لهم غبار لمساعدته فيما صمم عليه، منهم "بيرسون" و"دوهم" و"ماخ" وغيرهم؛ حتى وقعت عيناه على كتاب "لينين": (المادية والنقد التجريبى)، فإذا به يحدث فى ذهنه مالم يحدثه كتاب آخر، وكأنه وجد فيه ضالته، وجد

ما كان يبحث عنه دائما ويتوهم فى كل مرة أنه قد وجده. لقد وجد شيئا جديدا ومختلفا تمام الجدة والاختلاف.

كان قد قدّر لنفسه ثلاثة أعوام لإنجاز البحث، فإذا به يمكث سبعة أعوام فى معية هذا الكتاب، وهذا الفيلسوف الذى استطاع أن يحدث انقلابا فكريا غير مسبوق، ليس فى ذهن أستاذنا "العالم" فحسب، ولكن امتد أيضا إلى إعادة صياغة حياته نفسها، يقول "العالم" نفسه: [رحت أواصل سبعة أعوام، أراجع فيها رحلتى من جديد، أراجع بحثى من جديد، وأراجع فكرى وحياتى، ثم أخلص إلى إيمان جديد بموضوعية العلم والعالم، ثم أمتد بإيمانى هذا إلى الحياة الإنسانية نفسها]. هكذا كان الاكتشاف عظيما إلى الحد الذى جعله يعتبره: [ميلادا جديدا لرحلة عمره]. ولم لا؟ لقد اكتشف معنى جديداً للفلسفة مع "لينين" الذى استقاه بدوره من "ماركس"، ألا وهو الدور العملى للفلسفة التى آن لها أن تتوقف عن تفسير العالم وتتقدم لتغييره؛ وهذا هو ما أنجزه "لينين" فعلا بثورة أكتوبر الاشتراكية، ليثبت أن الفكر الفلسفى والعمل الثورى لا يتعارضان، بل يكمل بعضهما الآخر، وهو ما ألهم "محمود العالم" سواء فى تفكيره النظرى، أو فى حركة الممارسة فى الواقع الحى.

أصبحت الفلسفة لديه فى ظل الفهم السابق، وجهة نظر حول الحياة والإنسان والعالم، إنها معرفة شاملة تتسم بشموليتها وتجانسها وموضوعيتها، تستند إلى التعميم الموضوعى والنقد الواعى لقوانين العلم، كما أنها فى الوقت نفسه السلاح الذى نسيطر به على قوانين العلم لنوجهها لخدمة التقدم البشرى.

هكذا توصل أستاذنا إلى فهم جديد ومعنى جديد وممارسة جديدة للفكر النظرى والفلسفة من خلال "لينين" الذى يحلو له أن يطلق عليه: [فيلسوف التطبيق الأول للاشتراكية العلمية، وذلك لتيقنه بأن "لينين" أضاف إليها بالتطبيق الخلاق، فكرا جديدا وواقعا حيا].

ولعلنا نرى كيف أن "محمود أمين العالم" قد قرأ "لينين" إلى حد التماهى مع أفكاره، بل نكاد نقول بأنه صاغ حياته على منوال حياة هذا الفيلسوف والثورى المحترف، ولنرَ بأنفسنا ما كتبه "العالم" عن "لينين" لنتحقق من هذا؛ ألم يجد أن أبرز ما يميز "لينين" هو: [أن فكره وإن نبت من جذور نظرية محددة، غير أنه لم يتوقف أبدا عن النمو خلال التطبيق الحى]، وهذا هو نفسه ما ميز فكر "العالم" بعد ذلك، بحيث لم يكن فى وقت من الأوقات دوغمائيا قط؛ كان دائما متقد الذهن يختبر أفكاره ويعدل منها ويطورها بما يمليه عليه الواقع الحى، وهذا هو ما كان يوقعه كثيرا ضحية لانتقادات دوغمائية متحجرة وأوصاف كثيرة نعرفها. كان يطلق على "لينين" لقب (المفكر والمناضل)، وكان هذا هو نفس الدور الذى لعبه فى حياته، إذ من يستطع أن ينكر على "العالم" أنه كان مفكرا فذا ومناضلا حقيقيا ضحى بكل شيء من أجل قضيته.

يكتب "العالم" أيضا واصفا كتابات "لينين" بأنها [لعلها جميعا أن تكون حوارا حارا مع مشكلات الواقع، حوارا حارا مع قضايا عصره، حوارا لا يباشره من مكتبه المعزول، وإنما يباشره من مخبئه السرى، أو من زنزانة السجن، أو من أرض المنفى أو من معارك النضال اليومى]؛ لكأننا نقرأ ما يمكن أن نكتبه نحن أيضا عن "محمود العالم" الذى لم تكن كتاباته هو أيضا سوى هذا الحوار الساخن مع مشكلات مصر التى عاشها وكان له موقف فيها ومنها، كانت معاركه الفكرية اليومية هى المداد اليومى للصحف المصرية، التى كانت لا تخلو من الحديث عنه وعن مواقفه، سواء بالرد والهجوم، أوبالثناء والمؤازرة. ألم يصل ويجل على صفحاتها ـ وهو الشاب ـ فى الرد على فطاحل الفكر والثقافة مثل "طه حسين" و"محمود عباس العقاد" وغيرهما؟! ألم تكن معاركه ممتدة على الساحة، فمن ردوده على "عبد الرحمن بدوى" إلى هجومه على الوجودية من منظور مادى جدلى، يرى فيها انعدام الأفق لافتقارها إلى ما يؤسس الدول ويصنع التاريخ البشرى؟! ألم يتصدَّ لـ "زكى نجيب محمود" المدافع الشرس عن الوضعية المنطقية، ويرد على أطروحاته من منطلق العلم والتاريخ والكرامة الإنسانية؟! ألم تكن الفترات التى كتب أفكاره وأطروحاته فيها من خارج مكتبه (من سجن الواحات أو من منفاه الاختيارى بفرنسا)، أكثر من تلك التى حررها فى مكتبه بأخبار اليوم، أو من المؤسسات القومية التى ترأسها؟!

وحتى هذه الكتابات التى حررها من مكتبه، كانت مضمخة بعبق معارك النضال اليومى وترابها، دفاعا عن المحرومين والمضطهدين والفقراء. إن كل كتاب من كتبه هو تخطيط فكرى لمعركة عملية ما، أو تتويج فكرى لمعركة عملية أخرى، ففى أتون النضال أنضج أفكاره وتصوراته، وأطل بتنبؤاته السديدة على المستقبل البعيد، بعد أن صنع بها حاضره الجديد. لقد مزج فكره بالواقع مزجا خلاقا. كان فكره متحركا أبدا فى الواقع المحدد، وكان الواقع المتحرك ينتظمه دائما فكر محدد، وبالفكر المحدد والواقع المحدد، استطاع أن يحدد منجزات غير محددة.

العبارة السابقة كتبها العالم عن أعمال "لينين"، وكأننا نقرأ ما يمكن أن نكتبه حرفا بحرف عن أعمال "محمود العالم" نفسه. إن أهم ما شده إلى "لينين" إلى جانب ما سبق، هو حلمه القديم بإمكانية تطبيق الفكرة النظرية على أرض الواقع، إلا أنه اكتشف مع "لينين" أن الفكرة النظرية لابد من أن تكون محملة بمبادئ إنسانية من شأنها تحقيق تقدم الإنسان وسعادته ورخاءه، حيث كان على "لينين" أن يكتشف لأول مرة فى التاريخ، طريق تحقيق الحلم بالعدالة والمساواة والحرية. لم تكن النظرية لتقدم له حلا لمشكلة أو تطبيقا لتصور؛ فكان عليه أن يجعل من النظرية حياة، ومن الحلم واقعا.

إلا أن هذه الرؤية الشاملة والاكتشاف المذهل لهذا الفكر واقتصاره على فئة من الناس، إضافة إلى المرجعية السلفية التى جعلت من أفكار "ماركس" و"لينين" مصادر لا يمكن تجاوزها أو حتى الاقتراب النقدى منها، بحيث ظل أتباع الماركسية يستشهدون بقطبيها وكأنهم يستشهدون بنصوص مقدسة يستلهمون منها المستقبل ويقرأونه بالدقة التى قرأت بها الماركسية حاضرها الماضى؛ هذا كله هو الذى جعل "محمود العالم" يهتم بالفيلسوف الإيطالى "جرامشى"، الذى كانت تشغله الأفكار نفسها، إذ رفض أن تكون الفلسفة نسقا متعاليا خاصا بفئة محترفة من المثقفين، بل اعتبرها نشاطا فكريا تلقائيا يقوم به الناس جميعا، لتتجسد فى السلوك والفكر، مع موقف نقدى يخرج البشر من تلقيهم السلبى إلى الوعى بذواتهم، ومن هنا تصبح الفلسفة مشاعا بين الناس بحيث يصل كل فرد وكل إنسان إلى فعل التفلسف، الذى [هو فى جوهره ليس مجرد فعل إبداعى فى المطلق، أو نخبوى معزول، وإنما هو فعل تثقيفى اجتماعى نقدى]؛ هكذا كانت أهمية أطروحات "جرامشى" وصداها لدى أستاذنا "محمود العالم"، لأنه رأى فيها تكملة طبيعية لما كان يريده لنفسه من أن تلعب الفلسفة دورا فى إعادة صياغة حياته وسلوكه، بأن تنتقل هذه الميزة النسبية الخاصة إلى عموم الناس، إنها بالنسبة له إذن نوع من التثقيف الاجتماعى يصبح للفلسفة بموجبه: [تاريخيتها بارتباطها بحركة الحياة والمجتمع والجماهير عامة، ولهذا كذلك يمكن أن تشكل كتلة ثقافية وأخلاقية تجعل من الممكن سياسيا تحقيق تقدم ثقافى للجماهير].

من هنا يتطور فهم أستاذنا للفلسفة وقيمتها فى المجتمع، حيث يصبح سؤال الفلسفة سؤالا عن ممارسة الفلسفة تكمن إجابته فى الفلسفة ذاتها باتخاذ الموقف الفلسفى. وهنا يصبح تاريخ الفلسفة مليئا بالتراكمات التى نضيفها إليه. ولكى ندرك هذا التاريخ، يرى "العالم" أنه لا بد من أن نأخذ موقفا تاريخيا يمكن الربط فيه بين الفلسفة والعلم، والوضع الاجتماعى، وحركة التاريخ. وهنا تصبح قيمة الفلسفة لدى أستاذنا [فى فاعليتها العملية، وفاعليتها العملية هى معنى قيمتها ودلالتها التاريخية...] وهكذا يتحقق الارتباط. الوثيق بين الفلسفة والفعل السياسى، بين الفكر والممارسة، بين الوعى والتاريخ. وعلى هذا فالفكر ليس كائنا فى الواقع كما يقول الهيجيليون القدامى والجدد، بل هو ثمرة لهذا الواقع، وهو كذلك وفى الوقت نفسه قوة متحركة ومحركة فيه، وهو وسيلة للتوحيد الاجتماعى فى الفعل السياسى وفى المبادرة التاريخية، عبر تصور نقدى للعالم. ومن هنا يبرز دور المثقفين فى التغيير الاجتماعى والتاريخى.

ويرى "محمود العالم" أن الهيمنة لدى "جرامشى" لها معنى أوسع مما يمكن أن يتبادر إلى الذهن باعتبارها: [تحالفا طبقيا اجتماعيا كبيرا يتجاوز الحدود الطبقية والمصالح الاقتصادية المحددة، ليشكل وحدة سياسية

قومية]؛ وهو ما يستبعد أستاذنا أن يكون لدى "جرامشى" كما قيل من قبل عن الهيمنة المقصودة لديه بأنها (ديكتاتورية البروليتاريا)، بل هى فى رأيه أبعد عن ذلك، لأنها هيمنة يراها قادرة على تحقيق بناء سياسى أخلاقى، يشيع ثقافة جماهيرية ديموقراطية، وهى أقرب إلى التحالف الجماهيرى على المستويين السياسى والثقافى بين فئات اجتماعية ذات مصالح مشتركة، وهى تقوم لدى "جرامشى" كما يراها "محمود العالم" على: [الوعى والتصور النقدى والتحالف والعمل على تجاوز الواقع الراهن إلى واقع أكثر تقدما، وعلى إضعاف الطبقى الضيق لمصلحة الاجتماعى والقومى، وإضعاف المجتمع السياسى لمصلحة المجتمع المدنى، كما يتيح انتقال الجماعات المحكومة إلى قوى حاكمة، ولهذا فالهيمنة والديموقراطية مترادفان]. ولا تتحقق الهيمنة إلا بوجود ما ينقله "محمودالعالم" عن "جرامشى" وهو: (الكتلة التاريخية) لقوى التقدم والاشتراكية، التى يميزها الترابط والتداخل بين القيادات والقواعد، بين الحكام والمحكومين، بين البنية التحتية والبنية الفوقية؛ إلى درجة استيعاب المجتمع شيئا فشيئا للمجتمع السياسى، وحل الإشكالية الماركسية الخاصة بتلاشى الدولة.

وهكذا وجد "محمود العالم" نفسه أمام فكر لا يربط النظر بالعمل فحسب، بل يقفز إلى وضع يده على مشكلات الواقع التى تعوق تطبيق النظرية وتعرقل تقدم البشر، ويمسك بأطروحات "جرامشى" التى استطاعت الكشف عن هذا، ووضع الحلول المناسبة القادرة على تحقيق حلم الإنسان الذى طالما راوده، بارتباط النظر بالعمل والفكر بالواقع والنظرية بالتطبيق. هنا يتبنى "العالم" مفاهيم "جرامشى" للخروج من مآزق الواقع المتشابهة مع واقع أستاذنا نفسه، عندما يحدد أمامنا هدف (الكتلة التاريخية) عند "جرامشى"؛ وهو هدف تاريخى يراه يكمن فيما أطلق عليه "جرامشى": (حرب المواقع)، وهو ما يعنى به [الامتداد فى أجهزة المجتمع المدنى والنظام السياسى، تحقيقا للهيمنة وإلغاء للانقسام السياسى بين الحكام والمحكومين، ولتكوين السلطة الثورية الجديدة].

ويخلص أستاذنا إلى أنه من خلال العناصر السابقة، والتى يعترف بتداخلها، والمرتبطة بالثقافة ودور المثقفين، وبمفهومىْ (الهيمنة) من جهة و(الكتلة التاريخية) من جهة أخرى، من خلال ذلك تتشكل فلسفة الممارسة لدى "جرامشى"؛ وهى ممارسة يراها مقترنة بالدور الذى أسنده "ماركس" للفلسفة بضرورة تغيير العالم، وهى فى الوقت نفسه لا تلغى الفلسفة باسم الممارسة، لكنها تحتفى بالفلسفة والممارسة معا، باعتبار الممارسة معيار الصحة النظرية، كما أنها كما يراها أستاذنا تنقى الماركسية من كل النزعات النافية لها كالميكانيكية والتأملية التجريدية والاقتصادية، والتجزيئية والسكونية التوفيقية والنخبوية، كما يراها صراعا بين: [التناقضات وحركتها ووحدتها، وهى اللقاء الحميم النقدى الفاعل المنتج المبدع، بين الإنسان والطبيعة، بين التاريخ والطبيعة، بين العلم والممارسة، بين المعرفة والسيطرة، بين المثقف والجماهير، بين الفكر النظرى والمبادرة التاريخية، أى الانتقال فى النهاية من الموضوعى إلى الذاتى، ومن الضرورة إلى الحرية]؛ وهو ما اعتبره "العالم" ليس خروجا عن الماركسية أو اللينية، بل كان تأكيدا وتعميقا لهما معا، وتصديا لمحاولات (الجمود والتنميط) فيهما.

هكذا تأكد للعالم فى رحلته المعرفية عبر مسيرته الفكرية، ذلك الطابع الأصيل للفلسفة فى دفاعها عن العلم وعن الحرية الإنسانية فى الوقت نفسه، باعتبار أنه ليس ثمة تناقض بينهما. نفض "محمود العالم" عن نفسه إذن غبار أفكاره القديمة فى تقويض الموضوعية العلمية بسلاح الميتافيزيقا، كما اكتشف استحالة الفصل بين البعد الإنسانى والاجتماعى لنظرية العلم، وهنا سعد بحلاوة الاكتشاف، فظل حتى الرمق الأخير يؤصل للانفتاح على الممارسة فى كل تناقضاتها الموضوعية، والانفتاح على النقد والنقد الذاتى، نافرا دائما من الانغلاق والنسقية، فاتحا نوافذه دائما على كل اجتهاد خلاق يحاول فهم الواقع وملابساته الموضوعية، ليصل بسلاسة منقطعة النظير بين الفكر والواقع.

# القصة القصيرة
# من منظور محمود أمين العالم الواقعى

شعبان يوسف(*)

هناك كتاب ومبدعون ومفكرون فى التاريخ يكون مرورهم مرورا عابرا، أو لاستكمال اللوحة، وهذا لا ينفى- بالطبع- أهميتهم ، وأهمية ما قد كتبوا وأبدعوا، ولكن تظل هذه الكتابات والإبداعات حبيسة العصر الذى ظهرت فيه، وفائدة هذه اللوحة التاريخية مؤقتة، إذ لا نحتاج للتعرف عليها إلا عندما يبدأ المرء فى التأريخ لهذه المرحلة، وهناك على الجانب الآخر كتاب ومبدعون يكون ظهورهم علامات فارقة فى تاريخ الثقافة حتى لو أتى بعدهم من استطاعوا تجاوزهم، وتخطى أفكارهم، وتقديم منجزات تفوق منجزاتهم بمراحل، ولكن تظل علاماتهم واضحة، وبارزة دوما، مهما مرت عليها الأزمان. هذه القاعدة تنطبق على الشعراء والروائيين والنقاد والموسيقيين والتشكيليين، فهناك دوما- على مدى التاريخ- مغامرون، قادرون على شق الطرق، وفتح المجالات، وهناك من يعبّد هذه الطرق ويزينها، ويطورها، ويوسع من استخداماتها، وكلا الطرفين مهم، ولكن الذين يشقون الطرق، ويفتحون المجالات، ويبدءون المسير، تقع على عاتقهم مهمات أكثر، وتظل آثارهم تعمل طويلا، هذا لو كانت إبداعاتهم مؤهلة تاريخيا لإنجاز تلك المهام، هكذا سيظل طه حسين موجودا فى التاريخ الأدبى والثقافى والفكرى، مقرونا بما فعله، ومازالت تأثيراته فاعلة، وستظل كذلك، لأن إنجازاته ليست استكمالا للوحة، ولا تتمة لمسار، لكنها بداية مسار، وشق طريق، وفتح مجال، وهكذا أيضا أحمد شوقى، وحافظ إبراهيم، وعلى محمود طه، وإبراهيم ناجى، ومحمود حسن إسماعيل، ونجيب محفوظ، ومحمد حسين هيكل، ونقولا حداد، ويوسف إدريس، ويوسف الشارونى، ويحيى حقى، وفرح أنطون، وبديع خيرى، وبيرم التونسى، ومحمد تيمور، ومحمود طه لاشين، وألفريد فرج.. والقائمة تطول وتطول..

وبالطبع فهذه الأدوار يلعب الظرف التاريخى دوره فى إبرازها، وفى إذكاء شعلتها، وهذا الظرف التاريخى هو الذى يكشف عن هذه القامات الفكرية والأدبية، وهذه القامات بدورها تعى ما هى مؤهلة له، ويكون عليها الاستكمال، والنضال من أجل إنجاز هذه المهمة، فكم أظهر التاريخ عبقريات مؤقته، وصمتت للأبد، وعندما حاولت العودة، جاءت العودة مخيبة للآمال، وليست كما كانت، فهناك تكامل وانسجام بين هذه العبقريات وبين الظرف الذى أنتجها، ووعى الذات الفكرية بما هى مؤهلة له.

(*) شاعر مصرى.

هكذا لم يكن ظهور الناقد والمفكر محمود أمين العالم، إلا استجابة عميقة للمرحلة التاريخية التى أنجبته، وكان وعيه - بالتالى - بالمرحلة وبدوره كبيرا، وخاض معارك كبيرة، مازالت أصداؤها تعمل فى الحياة الثقافية والأدبية والفكرية حتى الآن، على المستويين الجغرافيين العربى والمصرى، ومازالت الأقلام تلاحق وتعيد قراءة إنجازه النقدى العميق والمؤثر حتى الآن، ومازالت اشتباكاته مع طه حسين والعقاد، وما أدراك ما طه حسين والعقاد - آنذاك - ملموسة للآن، وربما لا تكون هذه الاشتباكات ذات جدوى نقدية وفكرية كبيرة، ولكن شجاعة الاشتباك، وصحته أيضا ومعناه أيضا، هى العوامل المؤثرة فى تعميق هذا الاشتباك، ولا تصبح مشاجرة أدبية سطحية، يزول أثرها بتصالح الطرفين، ومعركة محمود أمين العالم ورفيقه عبد العظيم أنيس، مع طه حسين، والعقاد، ويوسف السباعى، ومحمد عبدالحليم عبدالله، وتوفيق الحكيم، كانت معركة وجود جديد، اقتحم الساحة، ويريد أن يوسع لنفسه مساحة، ولم يأت لطرد القديم، بقدر ما كان يطالب بحق الوجود، وحق التنفس، فى ظل أدباء- رغم قاماتهم السامقة- قدماء، ومهيمنين، وضابطى إيقاع الثقافة- آنذاك- وماسكى مفاتيحها.

هنا برز العالم وأنيس ليقولا: لا.. و"لا" قوية وعاصفة، هذه الـ"لا" كانت مزعجة لأرباب الأدب والثقافة، لكنها كانت مقدسة ونقية وشعارا أو دستورا للأدباء الجدد، هذه الـ"لا" فجرت معارك جانبية كثيرة، فى شتى أنواع المعرفة، وفى تفصيلات كثيرة فى النقد الأدبى، وظهرت توابع عديدة، شهدتها مجلات الرسالة الجديدة، والإذاعة، والتحرير، وكتابات مصرية، وغيرها.. توابع كتب فيها أنصار ومدافعون مثل محمد مندور، وعلى الراعى، وأحمد عباس صالح، وكتب فيها خصوم مثل عبدالحليم عبدالله، ويوسف السباعى، وتوفيق الحكيم الذى كتب كتابا عنوانه: "أدب الحياة"، وهو فى مجمله رد على مقولة: "الأدب من أجل الحياة".

وكانت المحاور التى طرحت فى كتاب: "فى الثقافة المصرية" للكاتبين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، هى التى دارت حولها المعارك ، والخصومات، والاتهامات الثقيلة.. والواقع الثقافى كان فى احتياج لهذه المعارك، وكأنه كان ينتظرها، وكأن قنبلة وقد انفجرت فى وجه الجميع، لتظهر هؤلاء الجميع على حقيقتهم، هذه القنبلة كانت اسمها "الواقعية الجديدة"، أو "الواقعية الاشتراكية"، لذلك كتب "طه حسين" بعد صدور الكتاب، وبعد اندلاع المعارك، مقالا عنوانه: "واقعيون"، فى "الرسالة الجديدة"، وسخر من هذه الواقعية، ومن غطرسة هؤلاء الشباب، عديمى الخبرة، وقليلى الممارسة النقدية، فعقب عليه محمد مندور بمقال آخر تحت عنوان: " نعم ..واقعيون"..وكتب بعدها على الراعى فى الإذاعة ، واقفا بين الاثنين، وطارت فى الأفق رصاصات كثيرة، وكان محور هذه الرصاصات، هذا الفكر الجديد الذى أتى به محمود أمين العالم، ولم يكد غبار المعركة يضيق فى الأفق، حتى صدر كتاب آخر عن دار النديم تحت عنوان: (ألوان من القصة المصرية)، جمعت فيه الدار، مجموعة من القصص لكتاب مصريين هم: (إحسان عبد القدوس، وأحمد رشدى صالح، وأحمد عباس صالح، وإسماعيل الحبروك، وأمين يوسف غراب، وعباس الأسوانى، وعبدالرحمن الخميسى، وعبدالرحمن الشرقاوى، ولطفى الخولى، ومحمود البدوى، ومحمود تيمور، ومصطفى محمود، ونعمان عاشور، ويحيى حقى، ويوسف إدريس، ويوسف السباعى، ويوسف الشارونى).

وكتب مقدمة لهذه المجموعة الدكتور طه حسين، لم يتخل فيها عن خلافه معهم، ناصحا إياهم بضع نصائح، فكتب فى مقدمته: (لكنى أنصح لهؤلاء القصاص من شبابنا ملحا عليهم فى النصح، مخلصا لهم فيه، أن يطرحوا الكسل ويأخذوا للأدب عدته قبل أن يحاولوا الإنتاج فيه... وعدته التى لا يستقيم بدونها مهما تكن الظروف هى ثقافة أدبية عميقة واسعة متصلة بالعلم من ناحية، وبواقع الحياة التى يحياها الناس من جهة أخرى، ثم إتقان للغة التى يريد الأديب أن يتحدث بها إلى الناس...)، استغرقت المقدمة أربع صفحات،

على هذا النحو النصائحى والتعليمى والإرشادى، ولكن الدار كلفت الناقد محمود أمين العالم بكتابة دراسة نقدية طويلة جاءت فى ذيل الكتاب، وتجاوزت الدراسة أكثر من عشرين صفحة، بالبنط الصغير، وكان هذا هو الإسهام الأول لمحمود أمين العالم فى نقد القصة القصيرة.. ثم تتابعت بعد ذلك دراساته المهمة والعميقة، وقبل أن نشرع فى تفصيلات هذه الدراسات، أريد أن أشير إلى أن أحد كتاب المجموعة وهو الدكتور مصطفى محمود، كتب مقالا فى مجلة صباح الخير فى ٢٦ يناير ١٩٥٦ محتجا على طريقة الدار فى التعامل معهم، ووصف هذا التعامل بـ"مذبحة القلعة"، وتساءل:أين يقف حق الناشر، وأوضح أنه هو ورفاقه قد وقعوا فى عملية تضليل، فوقفوا موقفا سخيفا "فوضعونا فى صف طويل يتألف من سبعة عشر أديبا تعسا... وأغلقوا علينا الباب... لنكتشف أننا سجناء كتاب واحد.. يحرسنا من اليمين طه حسين.. ومن اليسار محمود أمين العالم.. ونحن فى الوسط كساندوتش من اللحم الحى.. يتبادل الاثنان هضمنا على مهل.. لم ينج واحد من المذبحة.. ناولنا محمود العالم لطه حسين.. فقال طه هذا الأدب الأسود... وناولنا طه لمحمود.. فقال هذا الاستغلاق الاستبطانى الجامد الضيق الخالى من الإيجابية، والاستشراف، والشمول والفاعلية.. ، وقال مصطفى محمود كلاما كثيرا هاجم فيه العالم وطه والناشر على حد سواء، وعلق أحمد بهاء الدين مناصرا لمصطفى، ولكنه وضع العالم وطه حسين مع مصطفى محمود، فكلهم ضحية للناشر الذى وضعهم فى هذا القفص، وما كان من الناشر إلا أن يرد ويعقب، وهو مثقف بارز وله إسهامات فكرية، وهو لطف الله سليمان، وأوضح أن الجميع كان على علم ودراية بالأمر، لكن مصطفى محمود الذى لم يعجبه النقد هو الذى أثار هذه المعركة.

ونعود للكتاب ولرؤية محمود أمين العالم الواقعية للقصة القصيرة.. وبداية أوضح "العالم" أن الكتاب لم يتسع لكل كتاب القصة القصيرة فى مصر، فهناك كتاب ومبدعون كثيرون غائبون، منهم بدر نشأت ومحفوظ عبد الرحمن وأمين ريان وفتحى غانم.. وغيرهم، بل إن القصص المنشورة لا تمثل كتابها بدقة، فقصة "زوجان شريفان" لعبدالرحمن الخميسى - مثلا - ليست أفضل ما كتب الخميسى، وراح العالم يعود لعدم دقة التمثيل القصصى ، لذلك فدراسته لن تتعرض لواقع القصة القصيرة المصرية، كما أنها ليست حكما عاما على كتاب هذه المجموعة، وإنما هى دراسة جزئية محدودة بحدود هذه القصص فحسب، ورغم أن العالم صرح بأنه لن يطلق أحكاما عامة على القصص، إلا أن دراسته تكدست بهذه اللغة الوثوقية، التعليمية، الإرشادية، وأحيانا هذه اللغة الزاجرة والمؤدِّبة، - بكسر الدال- للكتاب، والناصحة، والقاطعة ببعض يقين كان يتمتع به العالم، وهذه اليقينية سمة لابد أنها تركب الرواد دوما، وهذا ليس عيبا طارئا، بقدر ما هو صفة مركبة فى هؤلاء الرواد..

وهذا ما يعطيهم حق القول والقطع والفصل، وربما يكون العالم قد تراجع عن بعض أفكاره وآرائه فيما بعد، كما سنأتى على ذكر ذلك.

عالج العالم القصص نقديا، وقسم هذه المعالجة إلى عناصر عديدة، أولها: الوحدة الفنية، ثم بناء الشخصية، ثم لغة القصة، ثم العناصر الدخيلة على الحدث، ثم الدلالة الاجتماعية، وأؤكد أن العالم بذل مجهودا كبيرا فى هذه الدراسة المتأنية والفاحصة والرائدة- أيضا- ، وربما نختلف مع بعض ما ذهب إليه العالم، لكننا لا نبخس هذا المجهود المضنى والواعى حقه، وربما تكون هذه الدراسة هى أول دراسة مسهبة فى القصة القصيرة المصرية، تبشر بميلاد قصة واقعية جديدة- وهنا لا يفوتنى أن أطالب المجلس الأعلى للثقافة، المقبل على مؤتمر خاص بالقصة القصيرة، أن يجمع المسئولون عن هذا المؤتمر الدراسات والمقالات والمقدمات التى كتبها العالم، وضمها فى كتاب منفرد، ليس تكريما للعالم فحسب، بل للأهمية التاريخية التى تنطوى عليها هذه الدراسات الهامة من الوجهتين النقدية والتاريخية فى آن

واحد، حتى تتعرف الأجيال الجديدة على صفحة أظنها مطوية ومجهولة لهذه الأجيال..

ورغم أن العناصر التى قدمها العالم لمعالجة القصة القصيرة تصلح تماما لقراءة منهجية ونقدية قويمة، إلا أن العالم أعطى انطباعات تكاد تكون هندسية فى هذه القراءة، وأحكاما شبه قطعية، فمثلا يقول فى الوحدة الفنية: (تتراوح القصص فى هذه المجموعة بين قصة تصل من التماسك إلى حد الآلية والصنعة، وقصة تصل من التخلخل حد التشتت وانعدام الرابطة)، ويتعرض لقصة "آخر العنقود" ليوسف الشارونى، فينتقد الدقة الهندسية لبناء القصة، ويأخذ عليه أنه يوازى بين حركة الداخل والخارج بدقة صارمة :(إن هذا التوازن الكامل بين ما يجرى داخل الذهن وما يجرى فى المسرح، وهذا الانتقال المرسوم من ذهن عبدالموجود أفندى إلى ذهن زوجته.. هذه الأمور جميعا تكشف عن لباقة ودقة وقدرة فائقة على ربط عناصر القصة وتوثيق عرى هيكلها العام، ولكن إلى حد الآلية والصنعة، وهذا ما يفقد القصة الإحساس بالصدق والطلاقة والحيوية فى جانب كبير منها).

إذن فالعالم يطلق أحكاما انطباعية، منطلقة من أيديولوجية كانت سائدة آنذاك، أيديولوجية فنية، تقرأ الأعمال الأدبية عموما من منطلقات اجتماعية، ومن موقف طبقى محض، وهذا ما اتضح جليا وعميقا فى دراسة مشتركة بينه وبين "غائب طعمة فرمان" كتباها كمقدمة لمجموعة قصص عربية، صدرت عن الدار نفسها، واعتبرت الدار أن هذه المجموعة ما هى إلا الإسهام الأدبى فى المعركة الدائرة بين مصر والاستعمار، هكذا، وهذا التصريح لم يأت فى تقديم الدار للكتاب فقط، بل ورد فى نصوص كثيرة ومختلفة فى متن الدراسة المشتركة، وبعد مهاد تاريخى طويل، تتناول فيه الدراسة أدب التمرد عموما، وأدب الانحياز للواقع وتثبيته، وتصف الدراسة، الواقعية الجديدة بأنها: (تنطلق من نقطة إيمانها بالإنسان ككائن له حرمة وفيه خير عميم..)، (وتؤمن الواقعية الجديدة بالصلة الوثيقة بين الأدب والوطن الذى أنتجه، ومن خلال احتكاك أدبائها بالواقع تبرز الخصائص الجوهرية لهذا الوطن وللناس الذين يعيشون فيه... وأدباؤنا أخلص الأدباء إلى أوطانهم وأوثقهم صلة بحياة شعوبهم).

وبقدر ما كانت الدراسة التى قدمها العالم فى الكتاب الأول متوازنة وفاتحة لقراءة عميقة، لواقع القصة القصيرة آنذاك، وتقديم درس منهجى جديد فى النقد، بقدر ما جاءت الدراسة المشتركة بينه وبين فرمان، عبارة عن بيان سياسى طويل، يبشر بمستقبل سعيد للإنسان، وحياة أفضل له، ولم تكتف الدراسة بذلك، ولكنها أرسلت بضعة تعليمات صارمة لكتاب القصة، ولم تنس الدراسة أن تقدم التحية: (إننا نحيى ونؤيد كل التأييد كل أديب ومواطن يعمل من أجل إنجاح جبهاتنا الوطنية..) وترفض (كل محاولة لتفريق الصفوف)... وبالطبع أعذر الكاتبين اللذين لم يكتبا إلا شقشقات سياسية، رغم طول الدراسة، لأن الظرف- سبتمبر١٩٥٦- كان ساخنا، والاستعمار- فعلا- كان على الأبواب وفى سماوات البلاد آنذاك.

وهذا- بالطبع- لا ينفى هذه الخطابة التى كانت تتسم بها نبرة النقد- فى تلك المرحلة- عند محمود العالم، وهذا وضح بشكل جزئى فى المقدمة الطويلة التى كتبها لمجموعة "الأنفار" للكاتب محمد صدقى، واعتبر العالم أن الأدب القادم هو الذى ستكتبه الطبقة العاملة: (وفى هذه المجموعة القصصية التى أقدمها ستظهر هذه التجربة الإنسانية العميقة التى تمرس بها وجدان محمد صدقى)..ويستطرد: (بل إن مصطلحاتنا، أصبحت مفاهيم عادية يستخدمها أبناء الطبقة العاملة فى التعبير عن أفكارهم فى بساطة وصدق.. وأدركت كذلك أن المعركة النقدية فى الأدب هى نافذة نطل منها على المعركة الفكرية- عامة- فى حياتنا الاجتماعية الراهنة) ... ورغم هذه الهتافات التى نكاد نسمعها فى خطاب محمود النقدى، إلا أنه يأخذ على صدقى بعض الهنات الإبداعية، مثل الخطابة!! والزعيق الوارد فى النهايات، ثم يأخذ عليه بعض العظات التى وردت فى نهايات القصص...

وأزعم أن الأدب الجيد، والظرف التاريخى مرشدان ومطوران للناقد بشكل كبير، لذلك ستلاحظ أن ما كتبه محمود العالم عن يوسف إدريس كان مفيدا ومهما جدا، منذ مقاله الأول فى سبتمبر١٩٥٧ عن مجموعة "أليس كذلك"، ورغم المؤاخذات التى وردت فى مقال العالم، إلا أنه استطاع أن ينفذ إلى عمق النصوص، وتطورت هذه الرؤية فى قراءته لمجموعة "لغة الآى.. آى" التى نشرها فى المصور عام ١٩٦٥، واستهلها بأن (لغة الآى.. آى) ليس مجرد عنوان لقصة من قصص يوسف إدريس، وإنما هو كذلك فى المحل الأول تعبير عن فلسفة هذه المجموعة، فلسفتها الفنية والإنسانية على السواء.. والـ آى..آى، هو تعبير صوتى عن الألم الحاد الصادر من الأعماق البعيدة.. ثم كتب دراسة رائعة عن يوسف إدريس قبيل رحيل إدريس فى سبتمبر عام ١٩٩١، بمجلة إبداع، وأسهب وتجلى، ولام نفسه- قبل أن يلوم النقاد- عن التقصير الذى ألحقه النقد بيوسف إدريس.. (والحق أنى لم أكتب كثيرا عن قصص يوسف إدريس).. وفى هذه الدراسة يراجع بعض أفكاره، وبعض آرائه التى كتبها فى بواكيره النقدية ، ودون سياق كامل.

وفى شهادة له أيضا كتبها ونشرها فى الكتاب الضخم الذى أشرفت عليه إعتدال عثمان، يعمق رؤيته أكثر ليوسف إدريس.. بصفته أهم من جاءت به القصة القصيرة فى مصر والعالم العربى.

هذه الدراسات العديدة لمحمود أمين العالم عن القصة القصيرة، بالفعل تحتاج إلى قراءه معمقة، لتبيان صفحة أصيلة من صفحات النقد الواقعى فى مصر والعالم العربى.

# محمود أمين العالم
# القيمة والتجليات

أحمد حسن عوض (*)

كان من حسن حظى أن أتاح لى القدر فرصة ثمينة للاقتراب من الأستاذ محمود أمين العالم فى سنواته الأخيرة، وأذكر أنى سعدت كثيرًا بكونه رئيسًا للجنة التحكيم التى أعطتنى المركز الأول فى (مسابقة رامتان طه حسين) عن بحث بعنوان: «تجليات الصراع الحضارى فى رواية أديب» عام ٢٠٠٢، ومن يومها وحتى وفاته - رحمه الله - بأيام قليلة لم تنقطع لقاءاتنا به، وكان من الأمور التى تستلفت انتباهنا وتحوز إعجابنا أن ذلك الشيخ الكبير والعالم الجليل الذى بلغ الثمانين ــ (وكان يردد بيت الشعر القديم: «إن الثمانين وبلغتها قد أحوجت سمعى إلى ترجمان» .. فنرد عليه قائلين إنك أكثر منا شبابًا) ــ لم يكن يطرح نفسه باعتباره رائدًا مكتملا بلغ القمة علمًا ورؤية وثقافة، ولم يكن كغيره من الرواد الذين يتصورن أنهم يقفون على قمة جبل المعرفة، يدحرجون الحكمة للأجيال التالية التى لا تملك إلا السمع والطاعة، دون أن تطمح إلى التمرد والثورة والتجاوز بعد التمثل والهضم والاستيعاب، بل كان العالم - رحمه الله - ينظر إلى أبعد من ذلك، ينظر إلى التاريخ والمستقبل الذى لا يكتمل إلا بالتواصل الحميم بين الأجيال لصنع رؤية إنسانية تراكمية، يكون فيها التطور الكيفى منبعثًا من السابق وليس مقحمًا عليه، مؤكدًا لمسيرته وليس ماحيًا لها، ولعل فى ذلك يكمن ترديده الدائم لعبارته التناصية الشهيرة (شاغبوا تصحوا) التى كان يقولها محفزًا لنا على أن نتمرد عليه تمردًا صحيًا واعيًا، وكثيرا ما كان يردد مقولة عبدالحميد بن باديس الشهيرة: (من لا ينتقد لا يعتقد)، وهى جملة فى تقديرى تدفع العقل إلى التأمل فى كل الأمور الساكنة، لتكون موضعًا للمساءلة، ولا تؤخذ مأخذ التسليم السهل، أو تترك لتكاسل العقل.

ومن الطريف أن العالم كان يلزم نفسه بهذا الانفتاح، وكان يمارس التمرد على نفسه قبل أن يتمرد على الآخرين؛ فقد كان على وشك الانتهاء من أطروحته لنيل درجة الماجستير، «وبينما كان يكتب فصولها الأخيرة حول بعض الاتجاهات الإبستمولوجية فى القرن التاسع عشر فى إنجلترا وفرنسا وألمانيا، وقع فى يده كتاب (المادية التاريخية والنقد التجريبى) لفلاديمير لينين، وما إن انتهى من قراءة هذا الكتاب ومن كتاب آخر هو (جدل الطبيعة) لفردريك أنجلز، حتى تزلزلت أفكاره التى كان يعرضها فى رسالته العلمية، وبدلا من تقديم رسالته بعد بضعة أشهر، استغرقت منه سنتين أو ثلاث

(*) باحث مصرى.

سنوات أخرى لاستكمالها .... وبدلا من تقديم رسالة تؤسس الفيزياء الحديثة فى المصادفة الذاتية، قدم رسالته على نظرية المصادفة الموضوعية فى الفيزياء الحديثة»؛ عاطف فتحى «محمود أمين العالم ..الانسان - المفكر - الناقد» الهيئة العامة لقصور الثقافة ط١ ٩٧.

ويلخص هذا الموقف ــ فى تصورى الشخصى ــ طبيعة محمود أمين العالم، ويعكس مدى أمانته وإخلاصه ودأبه، وتحركه المتجاوز الذى لا يركن إلى مقولات ثابته قبل أن يضعها على محك الاختبار الحقيقى ليتبين مدى صلابتها؛ لذلك لم يكن مستغربًا أن يكتب العالم فى مجلة الهلال عدد فبراير عام ١٩٩٣ مقالا بعنوان: (سنوات التكوين) يقول فيه: «إن ما أشعر به - عن خبرة ويقين - بعد كل هذه السنوات أننى وأنا أختتم العام الأول بعد السبعين من عمرى ما أزال أتكون، ما أزال أحتاج إلى مزيد من الخبرة والتكوين، ما تزال تغمرنى الدهشة، ويغمرنى القلق والتوتر والهوس أحيانًا، أمام كل لحظة وخبرة جديدة، ما يزال يشتعل فى كيانى كله الاستعداد والرغبة فى التجديد والتغيير والتجاوز لكل ما سبق أن مارسته قبل هذه اللحظة الراهنة فى مجالات المعرفة أو التذوق أو العمل، هل أقول إن هذا هو ما تكونت عليه؟ ...

هذا هو تكوينى الذى هو التكوين المتصل المتجدد - لو صح التعبير، وليس التكوين النهائي».

وتعكس عبارة (التكوين المتصل المتجدد) ما كان يتمتع به أمين العالم من قدرة تجريدية فائقة من ناحية، وتلخص طبيعة موقفه الفكرى وتوجهه الثقافى من ناحية أخرى، إذ يتبدى تكوين العالم بحسبانه مشروعاً ممتدًا لا يتنكر فيه الجديد للقديم بقدر ما يسهم فى تعديل أفقه وتطويره باستمرار دون أن يلغى مرتكزاته الأولى وأصوله المنضبطة .

وفى هذا الإطار الذى لا تنفصل فيه الذات الناظرة عن الموضوع المنظور، نستطيع أن نستقرئ رؤية العالم لقضية الإبداع وآفاقها المعرفية، معتمدين على مقال له بنفس العنوان نشر بمجلة "فصول" (مج ١٠ ، ع٣، ٤ يناير ١٩٩٢) يؤكد فيه على فهمه العام لطبيعة الإبداع، الذى لا ينفصل بالضرورة عن رؤيته الكلية التى أوضحناها فى صدر المقال:

«إن الإبداع ذو طبيعة مزدوجة، هى جزء من حقيقته، فهو ينتسب إلى جذور وأصول، ولكنه يتجاوزها بالضرورة، وهو يتسم بخصوصية وتفرد، ولكنه يتضمن دلالة كلية عامة، ينشئها أو ينتسب إليها أو يفضى إليها بالضرورة، وهو يمزج ويوحد مزجًا وتوحيدًا بين الآنى والتاريخى، بين الذاتى والموضوعى، بين الفردى والمجتمعى، بين مضامينه وصياغاته، هذا فى تقديرى ما يمكن أن نستقرئه من آيات الإبداع الإنسانى فى مختلف المجالات».

وإذا كانت تلك هى رؤية أمين العالم للإبداع بوجه عام، فمن الطريف أن نجد مفهومه (للشعر) لا يكاد ينفصل عن مفهومه للإبداع، فقد أكد فى مقاله المنشور بمجلة إبداع عدد مارس ١٩٩١م بعنوان: (أزمة الشعر .. أزمة الحضارة)، أن الشعر لا يحده هذا النسق التعبيرى الذى يتجلى فى كلمات لغوية ومعانٍ وجدانية وذهنية، بل هو ــ فى تقديرى ــ هذا النسق الكلى المنتظم المتغاير المختلف المتحرك المتنامى، المتجدد والمتفاعل ... [ص٢٤]؛ ثم يقول: «إنه بنيه لغوية توحد توحيدًا عضويًا بين الدلالة والقيمة، بين المعرفى والخيالى، بين الرؤية والرؤيا، بين الرسالة وبنيتها الجمالية التى تنبع منها، وهو تعبير مستخلص من خبرة كونية اجتماعية ذاتية حية ومبدع لدلالة فاعلة، ومفجر لقيمة جمالية، ويتجاوز دائمًا واقعه السائد بإطلالة باطنية واعدة ملهمة مبشرة بجديد». [ص٢٥].

وفى هذا الإطار نستطيع أن نلمح أن القيمة الجمالية لديه فى الإبداع بوجه عام - وفى الشعر بوجه خاص - ترتفع فاعليتها وتتأسس وفق وجهين:

١- ما تتضمنه من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة.

٢- ما تحويه من قدرة تجديدية متجاوزة لكل ما هو سائد.

وإذا كانت تلك رؤية العالم للشعر على مستوى التنظير، فإننا نستطيع أن نلمح لها تجليات كثيرة على مستوى التطبيق، نكتفى فى هذا السياق بذكر نموذجين منها:

الأول : قراءة العالم لديوان "ورد الفصول الأخيرة" للشاعر الكبير "محمد إبراهيم أبوسنة"، والحق أن هذه المقالة الضافية (المنشورة فى مجلة «إبداع» عدد نوفمبر ١٩٩٧)، لم تكن قراءة للديوان المشار إليه فقط، بقدر ما كانت إطلالة بانورامية متعمقة فى المنجز الشعرى لأبى سنة، استخلص منها العالم طبيعة الرؤية وخصائص الرموز والمفردات المحورية وتقنيات الأداء الشعرى والبنى المهيمنة لديه عبر مسيرته الشعرية، وبالرغم من إشادة «العالم» بشعرية أبى سنة، وانحيازه إلى المضامين القومية والاجتماعية والإنسانية العامة، وإشادته بعدم توارى رؤيته خلف أقنعة وأغطية استعارية ثقيلة معقدة بعيدة التواصل والتوصيل، فإنه أكد - فى الآن ذاته - أن غلبة التعبير عما هو عام وكلى بشكل يكاد يكون مباشرًا فى بعض الأحيان، فضلا عن الثبات النسبى للمعجم الشعرى لهذه المسيرة الشعرية، يضعف من ألقها الشعرى، ولعله يضفى غلالة من الرتابة الجمالية والدلالية عليها أحيانًا، وختم مقالته معلقًا على أبيات أبى سنة:

إننى قادم من دموع الحقول

للرفاق الحيارى أقول:

مارسوا المستحيل .. مارسوا المستحيل

إن شاطئ العواصف والمجازفة وممارسة المستحيل لا تقف فى الشعر عند حدود الرؤى الدلالية فحسب، بل تتعلق كذلك بالاقتحامات التشكيلية والجمالية الجديدة، بشرط صدقها وضرورتها. [ص٣١].

ولا يعنينا فى هذا السياق مناقشة هذه الرؤية النقدية على مستوى القيمة المعيارية، بقدر ما يعنينا التأكيد على الاتساق الشديد لدى العالم بين رؤيته النظرية للإبداع والشعر من ناحية، وممارساته التطبيقية من ناحية أخرى.

أما النموذج الثانى، فهو دراسته: «فقه الإبداع فى شعر حلمى سالم» (المنشورة بمجلة إبداع مارس ١٩٩٤). إن من يقرأ هذه الدراسة لا يمكن أن يفلت من أسر الإعجاب بذلك الناقد الفذ الدءوب؛ فقد كان يمكن أن يجنب نفسه مشقة الإبحار فى إبداع حلمى سالم بكل ما يحمل من إشكاليات مؤرقة فى الدلالة وفى التلقى على حد سواء، لكنه ـ وهو الشيخ الذى جاوز السبعين آنذاك ـ ولج إليه مستلهمًا مقولة السيد المسيح فى العهد الجديد: «اجهدوا للدخول من الباب الضيق» ولم يقدم حكمًا متعاليًا مسبقًا ولم يقل عنه مثلا: «إنه يونانى لا يقرأ» كما قال طه حسين عن كتابات أمين العالم نفسه من قبل، بل قدم قراءة نقدية جديرة بالاحترام لمعناها أولا ولطبيعتها ثانيًا، وقد وقف فيها على طبيعة الرؤية لدى حلمى سالم، وهى «رؤية شبكية عرْضية للوجود والعوالم والأشياء والأحداث والبشر والحكايات والخبرات واللغات، ويتشابك فيها الحاضر بالماضى بالمستقبل فى لوحة عرْضية حائطية متداخلة الألوان والأشكال ... ولا تكف اللوحة العرْضية الحائطية عن الاتساع والتشابك والتغاير أبدًا، ولهذا تفتقد المنطق المتسلسل الطولى، كما تفتقد المنطق المتراكم الصاعد فى حركة الأشياء وعلاقاتها». [ص ٧٩].

واذا كان العالم قد قدم نقدًا داخليًا لطبيعة البنية الشعرية لدى حلمى سالم وتجلياتها المختلفة عبر دواوينه المتعددة، وأشاد بطاقته الشعرية الجبارة، فإنه رأى فى الآن ذاته «أن الإيغال فى هذا المستوى الفادح من الغموض والإبهام والعجز عن تلقف الدلالة العامة له يكاد يكون تعبيرًا عن مهارة ثقافية نخبوية متعالية، أكثر منه تعبيرًا عن هم إبداعى حقيقى»؛ ص٨٩.

وبرغم أن «العالم» كان يقحم أيديولوجيته منذ بداية الخمسينيات وفترة الستينيات فى تقييم الإبداع، مما كان يجعله يحتفى أحيانًا بنماذج شعرية رديئة وتجارب غير متمثلة، فقد أمسى يقول: «ليس هناك ما ينبغى أن نطلبه من الشاعر المبدع؛ فمن حقه أن يبدع كما يشاء، ولكن من حقنا ـ بل من واجبنا ـ أن نشير إلى عمق

هذه القطيعة بين بعض التعابير الشعرية فى مدرسة الحداثة، وبين القارئ المثقف، بل حتى بينه وبين من يدركون ضرورة التحديث الشعرى، ومن يرون ضرورة التجاوز والمغايرة»؛ ص٨٩.

وفى هذا الإطار نستطيع ان نرى وحدة الدافع النقدى واتساع الأفق الجمالى لدى محمود أمين العالم؛ فبقدر احتفائه بالقيم الإنسانية الكبرى لدى أبى سنة، بقدر ما رفض أن تُعرض بشكل مكرور وبمعجم مستهلك، وبقدر احتفائه بجماليات التشكيل وابتكاراته لدى حلمى سالم، بقدر ما رفض أن تصاغ بشكل مفرغ من الدلالة الكلية الرأسية المتواشجة.

ومن ثم تظل الدائرة الإبداعية الصغرى عنصرًا ينتمى إلى دائرة مجتمعية إنسانية أكبر، تعكس الرؤية الشاملة المتسقة العميقة التى يربط فيها العالم بين الحداثة والتحديث قائلا: "... فلا حداثة حقيقية بغير تحديث شامل، ولا تحديث حقيقيا بغير حداثة شاملة كذلك ... فقد تتبلور حداثة فى مجال الفكر والثقافة عامة دون أن تنجح فى تحقيق تحديث عميق الجذور فى بنية الواقع الموضوعى، بل تقف الحداثة عند حدود نخبوية علوية عاجزة عن أن يكون لها تأثير فاعل فى التحديث، أو أن تكون حداثتها مجرد صدى لتأثيرات خارجية بحتة، وما أكثر ما نجد هذه الصورة فى العديد من بلدان العالم الثالث عامة التى تعانى من التخلف والتبعية"؛ (أزمة الحداثة بين ما قبلها وما بعدها؛ مجلة إبداع، نوفمبر ١٩٩١).

ومن الطريف أن هذه الرؤية المتسعة الشاملة التى تربط بين الحداثة الشعرية والتحديث المجتمعى، ظلت حلمًا شديد الخصوصية يناوش مخيلة محمود أمين الشاعر:

أشعر أن جدار الصمت بقلبى ينهار
قبضات الشعر الهمجيه
تضرب تضرب فى الصرح الشامخ
تضرب تضرب فى الجذع الشائخ
تنبش فى أرض استقراري
تعبث فى أرض خمولي
تحرس أعماقى المطويه
تبذر فيها أفلاكا ونجوما
فأدور أدور
وأظل أدور
لا ألمع لا أتألق
بل أتعلق بوعود رعود شتويه
تنبت فى أرضى أحواض سماء

وهكذا يتبدى محمود أمين العالم كحالة كلية متناغمة متآلفة ممتدة تستعصى على التجزئة، يتلاقى فيها المثقف المناضل، بالفيلسوف المفكر، بالناقد المنظر، بالشاعر الفنان .. رحم الله الإنسان محمود أمين العالم.



# الطيب صالح بين ثقافتين

محمد عبدالمطلب(*)

## (١)

مع طوفان الوافد النقدى، تكاثرت القراءات النقدية التى تمارس مهمتها باعتماد مجموعة إجراءات تطبيقية مستخلصة من هذا الوافد، توظفها فى قراءة النص العربى دون مراعاة للمغايرة بين الركائز الثقافية التى قامت عليها الإجراءات الوافدة، والركائز الثقافية التى قام عليها النص العربى. ولاشك أن فى مقدمة هذه المغايرة (البناء الصياغى)، فلكل لغة قوانينها وقواعدها التى تكاد تنغلق عليها، دون أن ينفى ذلك أن هناك أسسا عامة تلتقى فيها كل اللغات.

لقد كان فرح النقاد طاغيا عندما وقفوا على مجموعة الأدوات النقدية الوافدة، وظنوا أنها تساعدهم على قراءة النص العربى على نحو غير مسبوق، ومن ثم أقدموا على قراءة كثير من النصوص التى سبق قراءتها، وسلطوا عليها أدواتهم الوافدة، والنص المسكين بين أيديهم، يتأبى عليهم تارة، ويستسلم لهم تارة أخرى، لكنه - فى الغالب - يعيش لحظات من القهر والإكراه فى مواجهة سلطة نقدية تحكمية، تفرض على النص ما يرفضه، ومن ثم فإن هذه القراءة الجديدة، يمكن القول عنها إنها قراءة غير شرعية، لأنها قد تؤذى النص إيذاء بالغا، بل قد تؤدى إلى أن يفقد هذا النص هويته نتيجة للتشوهات التى أصابته .

وفى رأينا أن هذا التشويه راجع إلى إغفال الناقد لقاعدة أساسية تحكم الظاهرة النقدية، وهى أن النص يفرض على الناقد كيفية التعامل معه بأدوات تنبع من خصوصيته، أى أن الناقد يتعامل مع النص بما فى النص ذاته، لا بما يختزنه فى ذاكرته من إجراءات محفوظة، سواء أكانت وافدة أم غير وافدة.

على هذا الأساس نحاول قراءة نص من أهم نصوص الثقافة العربية هو نص (موسم الهجرة إلى الشمال) للروائى السودانى (الطيب صالح)، وهى قراءة تعتمد الإنصات إلى نبضات النص وهمساته الحانية أو الشاكية، مع إعطاء أهمية خاصة للمرجعيات الثقافية التى يقودنا النص إليها، سواء أكانت مرجعيات عقلية معرفية، أم واقعية تنفيذية، أم حياتية سلوكية، ويجب الإشارة هنا إلى أن هذه المرجعيات ربما تكون مضمرة فى النص، لأن محلها المختار - غالبا - هو الفضاء النصى الذى يرتبط بالنص بعلاقة جدلية تقوم على الإعطاء والأخذ، شريطة ألا يكون اهتمامنا بهذه المرجعيات الثقافية فيه جور على النص ذاته، حتى لا نفرض عليه ما ليس فيه، ونحمله ما لا طاقة له باحتماله.

وإذا كانت النصية هى التى تقودنا إلى المرجعية

(*) ناقد وأستاذ جامعى مصرى.

الثقافية ذات الأنساق المتعددة، فإن ذلك يقتضينا أن نوجه عناية بالغة إلى البناء الصياغى، لأنه المادة الوحيدة المحسوسة نصيا، ثم نوجه عناية خاصة لمجموع الشخوص ووظائفها ومهامها السردية والحوارية، حتى لا تتحول قراءة النص إلى إدخاله قوالب سابقة التجهيز.

## (٢)

لقد كان ظهور نص (موسم الهجرة إلى الشمال) ذا أصداء هائلة، لفتت الأنظار إلى واحد من أهم الروائيين العرب، ولفتت الأنظار إلى حركة الإبداع الروائى فى السودان، وهو ما يحتاج إلى الوقوف مليا أمام هذه الظاهرة الإبداعية وركائزها الثقافية التى أنتجتها .

ولم تكن هذه الرواية هى الأولى للطيب صالح، بل سبقتها رواية (عرس الزين) سنه ١٩٦٢ التى تضمنت نوعا من الإجراءات الفنية فى رسم شخصية (الزين) بكل محتوياتها النفسية والفكرية، وبكل مكوناتها الجسدية والشكلية، لكن الرواية لم تنبه القراء إلى هذا المبدع، وإنما جاء التنبه له عام ١٩٦٦ عندما صدرت رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)، ثم تبعتها (بندر شاة) عام ١٩٧١ التى تكاد تكون إعادة قراءة فى (عرس الزين) و(موسم الهجرة إلى الشمال)، لأنها تضع الماضى والمستقبل فى صدام مع الحاضر خلال: (الجد والحفيد فى مواجهة الأب)، أى أن (عرس الزين) تكاد تكون امتدادا للروايتين السابقتين، وهو امتداد يرتكز على أنساق ثقافية بعينها، منها ما هو راسخ فى الأرض السودانية، ومنها ما هو وافد من الشمال، وبين الأصل والوافد تجرى الوقائع، وتتحرك الشخوص لتحول هذا المقول النظرى إلى وقائع حية.

ومن المؤكد أن هذه المغايرة بين ثقافة الشمال وثقافة الجنوب قد كانت ذا تأثير بالغ فى الواقع العربى عموما، إذ إنها ولدت نوعا من الصدام الحضارى بين الشرق والغرب، ونقصد الشرق العربى بالطبع، وهو ما أنتج نصوصا روائية وغير روائية تجسد هذا الصدام، منها ما صوره على نحو ناعم كما فى (أديب) لطه حسين، و(عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، (والحى اللاتينى) لسهيل إدريس، ومنها ما صوره على نحو خشن، كما فى (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى، (وموسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح. وكلها نصوص لها مرجعيتها الثقافية المشرقية، التى كانت مواجها لمعالم الحضارة الغربى مثيرة للدهشة التى تحولت إلى انبهار، ثم أخذت تتحول إلى نوع من الصدام الذى تابعنا بعض ملامحه السردية فى النصوص التى ذكرناها، فكل نص منها كان صاحب حق (القائل) الذى قد يضم إليه حق (المقول) بكل تقنياته، وبكل بلاغته التعبيرية، وبين القول والمقول تحرك السرد صعودا وهبوطا متخطيا (القول والمقول) ليكون هو مستقبل القول ذاته، أى هو المقول له .

## (٣)

ليس من همنا فى هذه القراءة تناول القضايا النظرية، وفى مقدمتها مفهوم (الراوى) لأن كل قارئ لنص روائى يدرك هذا المفهوم على نحو من الأنحاء، وبخاصة أن التراث العربى قد تعامل مع هذا المصطلح على مستويات متعددة، إذ كان هناك رواة للشعر، ورواة للحكايات الأسطورية والشعبية، ثم كانت وظيفة الراوى دينيا، تلك التى حفظت لنا النصوص المقدسة .

ومن المهم الإشارة إلى أن (الراوى) قد استحوذ على حقوق شرعية، وفى مقدمتها : حق نقل النص من المؤلف إلى المتلقى، كما استحوذ على حقوق غير شرعية، منها تدخله فى تشكيل النص على نحو يناسبه، ويوافق توجهاته الأيديولوجية والفلسفية والحضارية، على معنى أن الراوى قد استحال إلى نسق ثقافى فى ذاته.

نتناول الراوى ونحن بصدد نص (موسم الهجرة إلى الشمال) حيث يقودنا إلى مجموعة الركائز التى عرضنا لها، إذ إن قراءة النص قد أوقفتنا على هذا (الراوى) وهوى يحكى عن عودته من الغربة فى أوربا، ومع

توظيف ضمير المتكلم، يوهمنا أنه يقدم نوعا من السيرة الذاتية، لكن ما إن نقع فى هذه الخديعة الفنية حتى ينسل هذا الراوى من السرد الذى ينتمى إلى السيرة، ليتركنا فى مواجهة سرد مقابل عن شخصية (مصطفى سعيد) الذى جاء حضوره إلى النص مغلفا بنسق ثقافى مألوف لا يفارق الحياتى، ثم فجأة يتمزق هذا الغلاف لتغادر الشخصية هذا الحياتى المعيش لتصعد إلى نسق أسطورى ظاهر حينا، ومضمر حينا آخر، ولا نقصد بالأسطورية هنا أن يحبك النص صراعا بين الشخوص الأرضية والقوى العليا الغائبة، وإنما نقصد أسطورية المسلك التى التزمته الشخصية عندما وجدت نفسها غارقة فى خضم صراع- أو بمعنى أدق- صدام ثقافى ما إن تغادره حتى يلاحقها، أو ترتد هى إليه.

وقد أخذت الأسطورية سبيلها إلى النص مع عودة الراوى إلى قريته، حيث يفاجأ بشخصية (مصطفى سعيد) مزروعة فى القرية، والمفاجأة هنا كانت للجهل بهذه الشخصية، وكأنها قادمة من المجهول لتحل فى بيئة لا تربطها بها علاقة من نوع ما، إلا علاقة هذا الحضور الضبابى، وخطورة هذا الحضور أنه استحال إلى نسق ثقافى (دخيل) فرض نفسه على ثقافة القرية، وحاول أن يرسخ انتماءه إليها خلال امتزاج النسقين الثقافيين .

واللافت أن قراءة النص قادتنا إلى مواجهة مزدوجة بين الظاهر والباطن، فالظاهر يقدم لنا شخصيتين منفصلتين، هما : (الراوى ومصطفى سعيد) أما الباطن، فيجمع بين الشخصيتين فى كينونة واحدة، أى أن الراوى هو مصطفى سعيد، ومصطفى سعيد هو الراوى، والذى أراه أن الشخصيتين قد خرجتا من حدودها النصية لتلتحما بالمبدع، وهو منطق الأحداث الروائية، ومنطق المسار الحياتى لهذا المبدع، وإن كنت أتحفظ على هذا الملحظ الأخير، لأن عقيدتى النقدية تفصل النص عن مبدعه تماما، حتى لا أحمل هذا المبدع بتبعات النص وأوزاره.

إذن نعود من هذا الربط الثلاثى : (المبدع – الراوى – مصطفى سعيد) إلى الثنائية التى تجمع بين (الراوى ومصطفى) حتى تبديا لنا كأنهما وجهان لعملة واحدة، فكل منهما كان راويا ومرويا له على صعيد واحد، وبينهما يتحرك السرد حركة محسوبة تقود إلى تكامل الشخصيتين على مستوى المسلك الحياتى، وعلى مستوى الحكى الروائى، ومن ثم فإن كل شخصية كانت تحاول استكمال الجانب الحكائى الذى أغفلته الشخصية الأخرى .

ويصل التلاحم بين الشخصيتين ذروته عندما يقودنا السرد إلى لحظة فارقة فى الأحداث، هى لحظة (موت مصطفى غرقا)، والذى نراه أن النصية تعمدت بناء هذه الواقعة على هذا النحو، لكى تتيح للراوى أن يستكمل المسيرة الحياتية لمصطفى، وقد مهد لذلك بتلك الوصية التى تركها مصطفى للراوى، وبموجبها يكون هو المسئول الأوحد عن أسرته بعد موته، وتكاد الوصية توحى للراوى بأن يتزوج (حسنة) أرملة مصطفى .

## (٤)

سبق أن ذكرنا أن النصية تمتلك الحق فى أن تكون صاحبة سلطة (القول) سواء أكانت (قائلة) أم (مقولة) أم (مقولة فيه وله)، وهو ما يكاد ينطبق على نص (موسم الهجرة إلى الشمال) الذى تتعدد فيه الشخوص، لكنها تعود لتنحصر فى شخصيتين: (الراوى – مصطفى) وبينهما يتحرك السرد لإنشاء محاورة مزدوجة، إذ إنها تأتى تقديرية حينا، وتنفيذية حينا آخر، أى أن الحوار يمكن أن يتحقق مع غياب إحدى الشخصيتين، لأن غيابها غياب تقديرى، فهى حاضرة فى توحدها بالآخر. وفى إطار هذا النسق فى علاقات الشخصيتين تقديريا وتنفيذيا، أمكن للسرد أن تستكمل الشخصية الحاضرة (الراوى) المسيرة الحياتية للشخصية الغائبة (مصطفى)، وليس هذا الاستكمال محصورا فى مسئولية الراوى عن أسرة مصطفى بعد وفاته – كما سبق أن ذكرنا – وإنما الاستكمال هنا قد تسلط على واقعة غرق (مصطفى) إذ إن الراوى دخل تجربة مصطفى، مع بعض المغايرة،

فإذا كان (مصطفى) قد استسلم لهذه الواقعة المأساوية (الغرق) حيث ذهب إلى المجهول، فإن الراوى عندما دخل هذه التجربة لم يستسلم لها، وإنما أصر على المقاومة أملا فى الخلاص، خلاصه تنفيذيا، وخلاص مصطفى تقديريا، أى أن السرد جمع بين وجهى العملة: (الغرق) من ناحية، و (الخلاص) من ناحية أخرى.

ولاشك أن هذا الاستكمال قد إرتبط على نحو من الأنحاء بعنوان النص : (موسم الهجرة إلى الشمال)، إذ إن الإتجاه شمالا كان ركيزة السرد التى صاحبت مصطفى سعيد، وهذا الاتجاه نفسه هو الذى هو حكم مسيرة الراوى عندما نزل النهر سابحا إلى (الشاطئ الشمالى) لعله بالسباحة فى هذا الاتجاه يتمكن من إنقاذ مصطفى وإنقاذ نفسه على صعيد واحد.

وأهمية دال (الشمال) جعل السرد يكثر من ترديده، وقد بلغ هذا الترديد اثنتين وثلاثين مرة، وكأنه فى كل مرة كان يستعيد العنوان الخارجى لينشئ نوعا من التلاحم بين العنوان - بوصفه مفتاح النص - والمتن الداخلى.

وكما يقول البلاغيون، إن النقيض يستدعى نقيضه، أى أن (الشمال) يستدعى (الجنوب) بالضرورة، وبين هذين الطرفين تحل الشخصية الأصلية (الراوى) والشخصية الإسقاطية (مصطفى)، والبينية هنا مشحونة بكم هائل من القلق الوجودى، حيث يسعى الجنوبى إلى صقيع الشمال لينشئ جسرا ثقافيا مشتركا بين هذين الطرفين المتناقضين، وهو الأمر الذى لم يكتب له النجاح، إذ ظل (الشمال) منطقة الثقل الحضارى من ناحية، وبشارة الإنقاذ الثقافى من ناحية أخرى، لكن البشارة ظلت فى حيز الاحتمال الذى قد يتحقق، وقد يغيب هذا التحقق، أو لنقل إن البشارة ظلت فى دائرة (التمنى) .

## (٥)

إن التماهى بين الشخصيتين : (الراوى - مصطفى) احتاج من النصية أن تذكر بالمرجعية الثقافية التى ساعدت على هذا التماهى، وهذه المرجعية تتجاوز السطوح الظاهرة، أو المباشرة للمتلقى، لتتعامل مع العمق النفسى لكل شخصية على حدة، ثم ما يجمع بين الشخصيتين معا حال توحدهما، وبجانب هذه الركيزة النفسية، استحضر السرد مجموعة الأنساق الاجتماعية والبيئية التى ينتمى بعضها إلى الشمال، وبعضها الآخر إلى الجنوب، ثم ينضاف إلى هذين النسقين نسق الواقع التاريخى الذى ارتبط به السرد فى كثير من وقائعه وشخوصه .

الذى يجب أن نشير إليه هنا، أن كل هذه الهوامش الثقافية لم تكن سابقة على النص، لأن سبقها يؤدى إلى خلل منهجى خطير، لأنه يؤدى إلى تحميل النص بما ليس فيه، فالواضح من القراءة أن النص هو الذى قادها إلى هذه الهوامش النسقية، وساعد على ذلك المسلك العام للشخوص وموقفها من الأحداث، وهى شخوص كثيفة بلغت أسماؤها العلم التى ترددت فى النص خمسمائة وثمانية وثمانين اسما، استأثر (مصطفى) وحده بمائة وستة وعشرين ترددا، بالإضافة إلى اسم (موزى) الذى كانت تطلقه عليه (مز روبنسون) .

وهذا التردد المرتفع لاسم (مصطفى) يقابله غياب مطلق لاسم (الراوى) حيث اكتفى السرد باستحضاره من خلال (ضمير المتكلم) وهو ما يعنى أن اسم (مصطفى) استوعب الشخصيتين معا .

وبرغم ما قلناه عن الراوى المركزى الذى استحوذ على سلطة إنتاج السرد، وسلطة بناء الشخوص والوقائع، برغم ذلك، نجد أن النصية قد حدت من هذه السلطة، أو لنقل : إنها اقتطعت منها مساحة سردية لتعطيها لبعض الشخوص، وهو ما يمكن أن نلحظه من هذه التبادلية بين الشخوص فى إنتاج السرد، فكثيرا ما رأينا بعض الشخصيات تحتل وظيفة (الراوى) حينا، و (المروى لها) حينا، و(المروى عنها) حينا ثالثا، لكن الغالب فى النص أن تحتل الشخوص منطقة (المروى عنها) .

ولاشك أن النصية عندما تعمدت هذه الممارسة الإنتاجية، كانت تستهدف إدخال الشخوص فى مجموعة من العلاقات والتفاعلات المركبة، فبعضها يتحرك على

السطوح، وبعضها الآخر يتحرك فى العمق، ومن ثم استوعبت القراءة كما هائلا من الدرامية، وتوابعها من أبنية المفارقة التى تميل إلى إنتاج السخرية حينا، وإلى إنتاج المأساوية حينا، والتى صبغت الصياغة بقدر وافر من الخشونة حينا، والنعومة حينا آخر.

## (٦)

إن القراءة الواعية لنص (موسم الهجرة إلى الشمال) تدرك مدى اعتماده على بنية المفارقة بوصفها بنية لصيقة بالدرامية من ناحية، ولصيقة بالصدامات الفكرية والنفسية والجسدية من ناحية أخرى، وهو ما يعنى أن المفارقة إحدى الركائز الأساسية التى تعتمدها الأدبية، وبخاصة الأدبية المنفتحة، تلك التى تتعدد نواتجها مع تعدد القراءة، أو لنقل : إن ناتجها يقع - دائما - تحت طائلة الاحتمال، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا إذا سارت خطوط الدلالة فى اتجاهات متعاكسة، أوعلى الأقل - تعدل من اتجاهها بعض التعديل .

ويمكن متابعة كثير من هذه الخواص التقابلية فى نص (موسم الهجرة إلى الشمال) إذ إن العنوان نفسه يعتمد هذا التقابل، لأن حضور مفردة (الشمال) فى متنه، يقتضى حضور مقابلها (الجنوب) فى فضائه، وبين الشمال والجنوب، يتحرك السرد منحازا إلى هذه الجهة أو تلك، أو محايدا بينهما، وبين الانحياز والحياد، أقام مفارقته على الصدام الحضارى بين الجهتين (الجنوب - الشمال)، ومن توابع هذا الصدام العام، صدام خاص بين الشخوص، شخوص الشمال، وشخوص الجنوب، ثم شخوص الشمال مع الجنوب، ففى الشمال عالم الأعراف والتقاليد التى حملها الراوى معه، ثم حملها قرينه (مصطفى) وفى الجنوب عالم الموروث الثابت مع بعض إضافات جلبتها الحضارة الوافدة.

وهذا الصدام المرتبط بالجهات وبالشخوص حول النص كله إلى بناء للمفارقة، ومن طبيعة المفارقة أن تطرح الأسئلة دون أن تقدم الإجابات، ويبدو أن نص (موسم الهجرة إلى الشمال) قد استحال إلى سؤال مضمر يسكن فواصله، ويستقر فى مجموع وقائعه وأحداثه، لكن السؤال لم يظل مضمرا، بل إن الدرامية حولته إلى سؤال صريح، ومن ثم ترددت صيغة الاستفهام ترددا لافتا فى النص، حتى بلغ هذا التردد مائه وإحدى وتسعين صيغة، وبرغم هذا التردد المرتفع، لم يقدم النص إجابة واحدة على أى من هذه الأسئلة المضمرة أو الصريحة .

وإذا غابت الإجابة عن النص، فإن القراءة عليها أن تعيد فحصه للكشف عن هذا المسكوت عنه، وهنا نستعيد لحظة انزلاق الراوى إلى النهر ليعيش اللحظة المأساوية (لحظة الغرق) التى سبق أن عاشها مصطفى، نستعيد اللحظة وندرك طبيعتها المزدوجة بين (الراوى ومصطفى سعيد) وكيف أدى ذلك إلى بناء المفارقة الحادة عندما وضعت (الراوى) بين الشاطئين ومن ثم يكون تحت طائلة الاحتمال، فربما استطاع أن ينقذ (مصطفى) من الغرق، وهو غرق قد وقع بالفعل، ومن ثم فإن الإنقاذ هنا يكون إنقاذا للراوى من الغرق نفسه .

والملاحظ أن السرد لم يحسم هذه المفارقة بكل شحنتها المتوترة بوصول الراوى إلى (الشاطئ الشمالى)، وإنما ترك هذا الأمل فى دائرة الاحتمال، ومن ثم جاء السؤال المركزى : هل تنجح محاولة الراوى؟ (المدهش أن النص قد أجاب على هذا السؤال بعد ثلاثة وأربعين عاما ، إذ انتهى المطاف بالراوى للوصول إلى الشمال ، حيث (النهاية الأبدية) فى لندن سنه ٢٠٠٩).

إن من طبيعة النصية ألا تقدم إجابات أو تبريرات أو تفسيرات، قاصدة بذلك أن تتيح للمتلقى التدخل المضمر بطرح ما يعن له من إجابات أحيانا، أو المساعدة على ذلك أحيانا أخرى، فمن أضناهم المصير المأساوى لمصطفى، قد يسرعون - مع الراوى - لمساعدته على بلوغ شاطئ الخلاص، ومن أقلقهم هذا التكوين الممزق للشخصية، قد يستريحون لهذا المصير الذى ابتلع فيه النهر هذه الشخصية، وغيب معها كل تقاليدها وأعرافها المرفوضة.

من الواضح أن النصية كانت معنية بردود الأفعال قبل الأفعال، فليس من المهم أن يرحل مصطفى إلى الشمال،

لكن المهم رد الفعل الذى ترتب على هذا الرحيل، وليس من المهم أن يعود ويستقر فى تلك القرية الصغيرة، لكن المهم رد الفعل إزاء هذا الاستقرار وتوابعه.

وما انطبق على مصطفى، ينطبق على قرينه (الراوى)، وعندما أجعله قرينا لمصطفى، فإننى استحضر الموروث الذى تختزنه الذاكرة من الماضى البعيد، وهو مخزون يأخذ النص إلى رحاب التراجيديا الإغريقية التى تقوم على استدعاء هذا الماضى البعيد على نحو لازم، كما يأخذ الشخوص إلى إطار الملحمية، وبخاصة مصطفى والراوى.

وبرغم هذه الاستدعاء الأسطورى والملحمى، فإن القراءة لابد أن تلحظ بعض أنساق (ألف ليلة) فى النص، وبخاصة مسيرة السرد بين (الوهم والحقيقة) وبين (الحاضر والغائب) وبين (المعقول وغير المعقول) .

## (٧)

إن توجه القراءة لربط وقائع النص وشخوصه بالأنساق الثقافية المضمرة، أو الظاهرة، لا تتنافى مع عقيدتنا النقدية، فى أن الإبداع يتجسد فى كيفية استحضار هذه الأنساق، والأدوات المستخدمة فيه، وليس بين أيدينا من وسيلة مادية سوى اللغة بكل مكوناتها الإفرادية والتركيبية، وبكل مردودها المعجمى، أو وظائفها النحوية.

وبهذه العقيدة اتجهت القراءة إلى العنوان الخارجى ليكون مدخلها الشرعى إلى المتن الخارجى، وبخاصة مكوناته الإفرادية التى تبدأ بالمفردة (موسم) التى تكاد تعطى الهجرة طابعا جماعيا، لكن السرد يقود هذه الجماعية إلى الخصوصية الفردية، ثم تأتى مفردة (الهجرة) ولا تقتصر مهمتها على عملية الخروج من الوطن إلى الغربة، وإنما هى هجرة من نوع خاص، هجرة يمكن أن نقول عنها : إنها هجرة ثقافية، لأنها هجرة فى الزمان والمكان، وهجرة فى الداخل النفسى، والمسلك الحياتى، ثم تأتى مفردة (الشمال) لتقودنا إلى حقلين كان لهما حضور واضح فى النص، هما: حقلا ( الزمان والمكان) بوصفهما الحقلين الكاشفين عن الحدود المضمرة للنص، فنلاحظ – مثلا – فى النصوص الريفية حقلا صياغيا يميزها، والنصوص الحضرية حقلها الخاص بها، وقد اجتمع الحقلان فى نص (موسم الهجرة إلى الشمال) إذ كانت حركة السرد متحركة – فى الأساس – بين لندن وقرية الراوى والخرطوم. فمفردة (الشمال) هى التى قادتنا إلى هذا الملحظ الصياغى، لأنها بحكم المواضعة تستحضر مقابلها (الجنوب)، وقد سبق أن أشرنا إلى تردد الظرف المكانى (الشمال)، ويوازيه – فى العمق – تردد الظرف المكانى (الجنوب)، وهو ما حول المكان إلى عالم متكامل من الأعراف والتقاليد.

وغواية النصية مع ظرف المكان، يوازيها غوايتها مع (ظرف الزمان) وبخاصة الزمن الماضى، واللافت أن النصية تخترق كثيرا هذه الزمنية الماضية لتغادرها إلى لحظة الحاضر، ولا يكاد يخلو نص روائى من الظرف الدال على هذا الزمن: (الآن) وتختلف النصوص فى تعاملها مع هذا الظرف تبعا لرغبة الراوى فى الهروب من زمن إلى آخر، ومحاولة الاستقرار فيه استقرارا دائما أو مؤقتا، وهو ما يمكن متابعته فى نص (موسم الهجرة إلى الشمال) حيث بلغ تردد هذا الظرف تسعة وأربعين ترددا، أى أنه كان يتردد مرة واحدة كل ثلاث صفحات، ومع هذا التردد يدخل الراوى والمتلقى فى إطار هذه اللحظة الزمنية.

وفى هذا السياق اللغوى، نلحظ غواية الروائية – عموما – مع (معجم الأسرة): الأب – الأم – الجد – الأخ – الزوج – الخال – العم، وبرغم أن موسم الهجرة ليس من النصوص العائلية، برغم ذلك استدعى من هذا المعجم كما وافرا، ترددت فى النص مائتين وسبعا وتسعين مرة، بمعدل تردد مرتين لكل صفحة تقريبا، وهو ما يمكن أن يوثق الاحتمال الذى طرحناه عن أن مصطفى والراوى شخصية واحدة، فكل من يتصل بأحدهما بصلة القرابة أو النسب، متصل بالآخر ضرورة .

ومع القراءة فى اللغة، نلحظ أن النصية – عموما – تميل إلى استدعاء (حقل اللون) بوصفه نافذة يطل منها

الإبداع على عالمه، ولاشك أن متابعة هذا الحقل تحتاج إلى قراءة مستقلة، وإنما الذى نشير إليه فى إيجاز أن متابعة هذا الحقل تقودنا إلى كثير من المرجعيات الشعبية والأسطورية، كما تقودنا إلى كثير من أبنية النص المادية والمعنوية، وهذا ما كان واضحا فى نص (موسم الهجرة إلى الشمال) الذى ترددت فيه مفردات حقل اللون ستا وتسعين مرة، بمعدل مفردة لكل صفحتين تقريبا.

ولاشك أن كل لون كان يستدعى دلالته المعجمية، ثم يستدعى هوامش الاستعمال بوصف المفردة بنية ثقافية فى ذاتها، مثال ذلك أن تردد مفردة (اللون الأحمر) فى نص موسم الهجرة، يستدعى على الفور سقوف البيوت فى لندن، كما أن مفردة (اللون الرمادى، أو الأسود) كانت تستدعى المقابل المكانى، قرية الراوى فى الجنوب. وتدفق النهر بالماء الداكن.

وخارج نطاق مثل هذه الحقول الصياغية التى أوجزنا الحديث عنها، لاشك أن الروائية لها غواية مع حقول وأبنية صياغية بعينها، يمكن أن تحقق لها النواتج التى تسعى إلى إنتاجها، فعندما تستهدف التوثيق والتقرير، تستدعى الأدوات المنتجة لها، مثل صيغ التأكيد والتكرار، والصيغ الدالة على اليقين.

وعندما تسود الانفعالية، فإن الصيغ الإنشائية تحتل منطقة الصدارة، بوصفها مثيرة للتساؤل أحيانا، وللأوامر والنواهى أحيانا، وفى هذا السياق نلحظ أن اللغة توظف أبنية الحقيقة مجاورة لأبنية المجاز، وأبنية الحوار مجاورة لأبنية السرد. وهذه كلها ظواهر تحتاج إعادة قراءة لنص الطيب صالح: (موسم الهجرة إلى الشمال) .

# الحنين إلى الوطن فى إبداع الطيب صالح

زينب العسال(*)

التقيت الطيب صالح - للمرة الأولى فى ملتقى الرواية العربية الأول، الذى نظمه المجلس الأعلى للثقافة, ثم التقينا فى الندوة الثانية للرواية العربية التى حصل فيها على جائزة أفضل روائى عربى.

الطيب صالح ابن بلدة كرمكول الواقعة على ضفاف النيل, التى تتميز بانحنائها الشديد فى اتجاه النهر فيما يعرف بديار الركابية. عاش الطيب فى هذه المنطقة سنوات الطفولة وأوائل سنوات الصبا، يقول: "كانت أمهاتنا صغيرات السن، ففارق العمر بينى وبين والدتى سبع عشرة سنة، وكان لأمى ذاكرة شديدة الحفظ وذكاء لماح وحب دفاق .

الأم هنا تظهر كإحدى شخصيات الطيب صالح الأسطورية المعطاءة للحب، فهى تذكرنا بالمرأة فى رواياته.. فطرية وعفوية، كل هذا معجون بذكاء لماح، الحب هو الصيغة المثلى التى وسم بها الطيب أعماله جميعا دون استثناء، حتى فى روايته المدهشة "موسم الهجرة إلى الشمال"، فالحب هنا كان سلاحا امتشقه مصطفى سعيد ضد أعداء بنى جلدته!

عاطفة الحب الدفاق نجدها فى روايته "عرس الزين" وفى قصته "مريود".. وهى صفة تقابل فى الفصحى: "المراد.. والمحبوب والمطلوب"، فصارت الصفة اسما على مسمى، الحب هنا ليس عاطفة أو طرطشات وجدانية فياضة، بلا حاسب أو رابط، إنه عاطفة متأصلة فى شخصيات الطيب صالح ولا تنفصل عن أفعالهم.

حرص الطيب صالح على أن يزور منطقته، ويقترب من أهلها، ويعيش معهم لحظات الصفاء والود التى يذكرها أصدقاؤه وتلاميذه ومريدوه.

يتندر أصدقاء الطيب صالح من هذه المصالحة والمواءمة بين نمط الحياة اللندنية التى اختارها الطيب صالح, وبين مكان المولد والنشأة فى انتقاله بالطائرة، ثم يستقل بعد ذلك مركبا نيليا حتى يصل إلى المنطقة، ثم يركب حمارا، حيث يهلل أهل قريته لحضوره، فيتوسط حلقة من الأهالى ترافقه إلى أن يصل لبيت والدته.

لعل ما يميز إبداع الطيب صالح هو تلك النزعة الشرقية بنكهة سودانية إفريقية صوفية، بما فيها من تضافر بين ما هو جغرافى تاريخى أسطورى عقائدى.. لذا كان الاحتفاء بما كتبه يمثل انتصارا

(*) باحثة أكاديمية مصرية

مبينا على المستعمر، الذى حاول محو هذه السمات، فلم يفلح رغم استعماره للسودان، إلا أن الطيب صالح ينجح بإبداعه فى اقتحام هذا الغربى المستعمر فى عقر داره عن طريق بطل روايته الفذة "موسم الهجرة إلى الشمال" مصطفى سعيد، الذى يتخذ من الشبق الجنسى أو التفوق الجنسى لهذا الإنسان الإفريقى، سلاحا فتاكا تجاه كل من يقترب منه، النساء بالطبع.

لم يكن الجنس فقط هو السلاح الوحيد الذى أجاد استخدامه بطل موسم الهجرة إلى الشمال، فمن الصعب إغفال الدوافع النفسية والسلوكية المتأصلة فى نفس الشخصية، إضافة إلى خبرة حياتية اعتركها وامتحنها وهو فى غربته عن الوطن.

ونظرة الطيب صالح للحياة تبين فى الشخصيات التى سوف نلقاها فى أكثر من عمل روائى أو قصصى رغم قلتها.

"ولعلنا نجد فى سفره وغربته كل الفائدة، حيث أتاحت له اختبار أفكاره وإعادة النظر فى حصيلة ما توفر له من ذكريات فى موطنه السودان إبان سنوات الصبا والشباب"، "وفى معالجة الطيب صالح لتلك الذكريات التى أفاد منها فى نسج عالمه الروائى والقصصى، لم يتخذ طريق الاجترار أو التحسر على ما فاته .. أو مناقشة سلبيات الواقع .. بل عمد إلى استقراء واستجلاء لدقائق الحياة فى بيئته البرية الوارفة الظليلة، بعطائها الوافر ومواطنيها الطيبين" (راجع ما كتبه أحمد بشر الطيب، أحد أهم نقاد الطيب صالح، لمعرفة شبكة الجزيرة ٢٠٠٩/٢٤).

فى قصته "نخلة على الجدول" يتذكر الفلاح لحظات من حياته شاركته فيها النخلة، وها هو يتخلى عن جزء من حياته، وهو مضطر إلى ذلك اضطرارا، وكأنه يعترف أن عملية بيعها تمثل هزيمة قاسية فى معركة حياته.

إن العوالم الإنسانية التى تلتمع فى ذاكرة قراء أدب الطيب صالح هى عوالم بشرية تتسم بالأسطورية، حيث إن البطل فى تعامله مع حاضره يستند إلى ميراث من الثقافة بما تمثله من عادات ومعتقدات وموروث شعبى وأساطير مأخوذة من البيئة السودانية، التى نبت فيها الطيب صالح نفسه، إنها ثقافة أبناء السودان الشمالى فى موسم الهجرة إلى الشمال. ثمة غموض يكتنف مصير البطل بعد الحكم عليه بسبع سنوات، فهو يعود إلى السودان، إلى بلده وناسه، ليتتبع حياة زوجته الأولى مع زوجها الثانى، وتتكشف أمام الراوى معاناة افتقادها الزوج الأول، وهذه العلاقة شبه الأسطورية.

يصف القاضى الإنجليزى مصطفى سعيد بقوله: "إنك يامستر مصطفى سعيد، رغم تفوقك العلمى، رجل غبى، إن فى تكوينك الروحى بقعة مظلمة، لذلك فإنك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للناس، طاقة الحب" (رواية موسم الهجرة إلى الشمال، ص٩٤).

إن أبطال الطيب صالح ذوو البشرة السمراء الداكنة، هم أفارقة يصطدمون عند الرحيل إلى الغرب بالاستخفاف والسخرية والإهانة والعنصرية التى عانى منها بطل موسم الهجرة إلى الشمال، ومن ثم كان النموذج المعاكس للنموذج المصرى، أو حتى النموذج الشامى، اللبنانى أو السورى، أو النموذج المغاربى.

إن العقدة تشتد هنا، ومبعث ذلك هو اللون الأسمر الداكن والطباع البسيطة التى تتسم بالفطرة والعفوية. إنها شخصيات خادعة للوهلة الأولى ، يظن من يلتقى بها أنها تحيا حياة أخرى، جاءت من عالم آخر، هو بالفعل عالم أسطورى صوفى كما يبدو فى سلوك صاحبها. والطيب صالح يعطى لعلاقة الشرق بالغرب زخما ثلاثى الأبعاد، لا ثنائى الأبعاد كما هو الحال فى كتابات طه حسين والحكيم ويحيى حقى ومحمد جبريل وبهاء طاهر وسليمان فياض وعبدالحكيم قاسم، ثمة صراع يعلن عن نفسه

متحديا التفوق الجنسى للرجل الأبيض ، ومن ثم تتخلق رموز خاصة بهذا العالم فى صورة عنف، يصل حد التصفية الجسدية لكل امرأة تقترب من مصطفى سعيد!

إذا اكتفينا بهذا الأمر فنحن أمام انعتاق بلا رابط لعنصرية أخرى، لكن الطيب صالح يقدم أبطاله فى صورة إنسانية شفيفة تجعلنا- نحن القراء- نتعاطف معها .. سواء كنا شرقيين أم غربيين، وهو ما نلمسه على سبيل المثال فى "عرس الزين" و"مريود" وفى القصة القصيرة "أغنية حب".

لقد يممت الثقافة السودانية المحلية ناحية العالمية على يد الطيب صالح، ومن ثم انفلتت شخصياته من النمطية إلى شخصيات شبه أسطورية، بما تحمله من غموض وتنوع رمزى، على الرغم من اشتمامك لرائحة الواقع الفواح منها.

الغريب أن المرء حينما يتحدث عن هذه الشخصيات يستحضر شخصية الطيب صالح ذاته، يستعيد تلك النبرة الصوتية التى تشدك تجاهه من أول مرة، ترغمك على محبة صاحبها الذى سرعان ما يربطك برابط إنسانى فى بساطته وتواضعه حد الخجل.. ثم تجد خفة ظله وحرصه على إطلاق نكاته الجميلة التى تلطف من جو المشاحنات والمداخلات الثقافية، ووجهات النظر المتباينة.

إن اختيار المكان الذى تتخلق فيه الأحداث المروية فى غالبية أعماله هى قرية ود حامد التى تمثل نموذجا لكل القرى السودانية القابعة فى شمال الوطن، والمطلة على شط النيل، وهى تضاهى بلدته كرمكول، إنها نموذج لكل القرى المختلفة، مثل قرية ماكوندو لجارثيا ماركيث، قرية يصب فيها المبدع تلك الذكريات المتبقية من عالم الطفولة وبداية شرخ الشباب، إضافة إلى ما سمعه وخبره من الآباء والأجداد، بل هى مزيج من الاثنين، إضافة إلى رؤية نقدية غير مسالمة لهذا الواقع، وطموح لا يخفى على المتلقى عبر مسألة مستمرة لتلك النظم الاجتماعية والثقافية والسياسية، التى كان لها دور كبير فى جعل هذه القرية تعيش تخلفا مدنيا لا حضاريا، حيث تقع القرية فى منطقة حاضنة لحضارات قديمة مازالت آثارها قائمة، ليس على أرض الواقع فقط، بل بما تمثله من قيم وعادات ومأثور تراثى يعيد تشكيل نمط حياة سكان المنطقة، وعبر اصطدام مروع، دائما ما ياتى من الخارج ليهز ثوابتها ويبقى فيها شعاعا من روح التمرد.

ولعل النقاد قد وجدوا ضالتهم فى الحديث عن النماذج البشرية التى تتسم بالعنف والحدة ورد الفعل المنعكس من رؤية الآخرين لهم.

أكد الطيب صالح فى أكثر من مناسبة أنه لولا حبه وحنينه للسودان الوطن لما أصبح كاتبا، إن الحنين إلى الوطن كان حافزه الأول للكتابة الإبداعية، فقد تصالح الطيب مع تلك الازدواجية التى عاشها بين حنينه لوطنه الأم، وإقامته فى وطن التحقق والزواج والاستقرار، وهو ما جعله يرفع الأجواء المحلية إلى مستوى العالمية.

والطيب صالح صاحب أسلوب شعرى صوفى، تمثل فيه اللغة الفصحى السلسة قوامها الرئيسى، فلغته تشبه نسيما رائعا فى يوم صيفى.

تجرى اللغة الفصحى على سن قلمه مجرى النهر فى انبساطه واندفاعه، إنها لغة راوية لعطش من يريد الارتواء، لغة لا تعكرها شائبة، مرجع ذلك حفظه للقرآن الكريم، واجتهاده فى قراءة التراث، وبخاصة التراث الشعرى الصوفى، لكننا نلمح أيضا نشعا للهجة العامية السودانية – تجرى على لسان شخصياته، ويراها الطيب صالح اشتقاقا لغويا من اللغة الفصحى الأم – إنها استحضار قائم وشاهد على الحنين إلى حياة الراوى الباكرة بين أهله وناسه، وكيفية التعرف إلى جمالياتها، ومعرفة مواطن فتنتها وأثر جرسها الموسيقى على الأسماع، إن الحضور الفاعل للهجة السودانية، وهى جزء من مكون

رئيسى للشخصية السودانية ابنة البيئة الشعبية، تعلن بوضوح أنه ابن صالح لهذه البيئة، لقد أمسك الطيب صالح بهذه الوشيجة الغالية التى تجمعه بأبناء جلدته، وهى اللهجة التى ظل الطيب صالح يتحدث بها فى لقاءاته المتعددة فى وسائل الإعلام، وكأنه لم يرحل عن السودان وعن أهله، وكأنه لا يتحدث اللغة الإنجليزية بطلاقة وإتقان أفضل من أبنائها.

أذكر أنه ترأس إحدى ندوات الملتقى الأول للرواية العربية، كانت إدارته للندوة لافتة، وكلماته تعبيرا عن إنسان عربى لم ينفصل عن موطنه الكبير، ولا عن مشكلاته، بدا الرجل خجولا لا يتعالى على الآخرين، يجرى الشعر على لسانه، تسعفه ذاكرة حافظة انتقائية، فضلا عن خفة ظل آسرة للجميع، ورغم جفاف موضوع الندوة، إلا أن زحام الحضور جعلها أقرب إلى ندوة رئيسية أو ندوة افتتاح الملتقى! بدا كأنه ربان يناور حتى لا يشعر الركاب بتلك الأنواء التى تواجهها السفينة من حوارات عاصفة مستفزة، وخرجنا جميعا، وقد أصبح لكل منا صديق رائع لنا معه ذكريات ، هو الطيب صالح.

# قرية صغيرة عند منحنى النهر
# قراءة فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»

فاطمة الصعيدى(*)

فى العام التاسع والعشرين من القرن الماضى، ولد الطيب محمد صالح أحمد فى إقليم (مروى) شمالى السودان بقرية (كرمكول) بالقرب من قرية (دبة الفقراء)، وهى إحدى قرى قبيلة «الركابية» التى ينتسب إليها.

عاش الطيب صالح طفولته فى القرية التى شكلت ملامحه وطباعه، فتأثر بأيامه القديمة، وصباحات حياته الأولى؛ ويظهر هذا جليا فى روايته (موسم الهجرة إلى الشمال) الصادرة عام ١٩٦٩، والتى قوبلت بحفاوة شديدة، فقال عنها الناقد الفلسطينى «جبرا إبراهيم جبرا» وقت صدورها: «إنها أحسن رواية ظهرت فى الأدب العربى على الإطلاق»، وترجمت إلى أكثر من ثلاثين لغة، واختيرت بين أفضل مائة رواية عالمية. وللطيب صالح أعمال أخرى منها: (عرس الزين) و(مريود) و(ضو البيت) و(دومة ود حامد) و(منسى) وغيرها.

تظل الجذور حية نابضة، تظل الأماكن الأولى أمامنا مهما ابتعدنا، فهى كامنة فينا، تعيش داخلنا، ونحنُّ إليها فنهرع بخطانا نحوها، وإذا ما عدنا إليها شعرنا أننا لم نتركها يوما ولم نغترب عنها ساعة؛ فالأماكن الأولى شاهدة على استهلال حياتنا، وإليها تعود البدايات: خطواتنا الأولى .. تجاربنا البريئة الشقية .. ألعابنا .. أسمارنا.. قلقنا .. محاولاتنا البسيطة لإثبات وجودنا فى تلك الدنيا؛ ولتلك الأماكن رائحة لا تخطئها أنوفنا، وللريح فيها صوت لا يشبهه صوت آخر، إنه حفيف هامس ووشوشات تتسلل إلى الأذن كموسيقى الوجود الرائقة الصافية .

تبقى مفردات قرية (كرمكول) حية نابضة يستحضرها الطيب صالح فى أول مشاهد روايته: غرفته .. بيته .. النخلة السامقة فى وسط الدار .. حقول القمح .. دفء العشيرة. هذه المفردات كلها تطمئنه إلى وجوده الراسخ فى هذه الدنيا لأنها جزء منه، أثرت فيه فكانت بمثابة الوشم الذى طبع على ذراعه. القرية مرادف للوجود عنده، فهو يستمد منها وجوده وكينونته، حيث كل شىء فيها يشع بالحياة، فيرسخ هويته ويحفظ حياته. ونرى ذلك فى النص الذى يصور فيه الطيب صالح حاله حين عودته إلى القرية الصغيرة عند منحنى النهر، بعد غيبة سبع سنوات:

«عدت إلى أهلى يا ساداتى بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم فى أوروبا،

(*) أستاذة جامعية مصرية

تعلمت الكثير، وغاب عنى الكثير؛ ولكن تلك قصة أخرى.المهم أننى عدت، وبى شوق عظيم إلى أهلى فى تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل. سبعة أعوام وأنا أحن إليهم وأحلم بهم، ولما جئتهم كانت لحظة عجيبة أن وجدتنى حقيقة قائما بينهم. فرحوا بى، وضجوا حولى، ولم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجا يذوب فى دخيلتى، فكأننى مقرور طلعت عليه الشمس. ذاك دفء الحياة فى العشيرة فقدته زمنا فى بلاد تموت من البرد حيتانها. تعودت أذناى أصواتهم، وألفت عيناى أشكالهم من كثرة ما فكرت فيهم فى الغيبة، قام بينى وبينهم شيء مثل الضباب أول وهلة رأيتهم، لكن الضباب راح، واستيقظت ثانى يوم وصولى فى فراشى الذى أعرفه، فى الغرفة التى تشهد جدرانها على ترهات حياتى فى طفولتها مطلع الشباب؛ وأرخيت أذنى للريح..... لها فى بلدنا وشوشة مرحة. صوت الريح وهى تمر بالنخل غيره وهى تمر بحقول القمح. وسمعت هديل القمرى، ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة فى فناء دارنا، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير. أنظر إلى جذعها القوى المعتدل وإلى عروقها الضاربة فى الأرض وإلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها، فأحس بالطمأنينة. أحس أننى لست ريشة فى مهب الريح، ولكنى مثل تلك النخلة، مخلوق له أصل، له جذور، له هدف».

تأتى الجمل فى النص السابق سريعة متلاحقة، وكأنها معادل موضوعى لأشواق الراوى، فدقات قلبه سريعة تريد أن تحتوى هذا العالم الجنوبى الأثير الذى إليه ينتمى، فنجده يقول: «... المهم أننى عدت»، وفى استخدام «إن» الناسخة المؤكدة، ما يجسد كيف نُسخ واقعه من حال إلى حال، مثلما تنسخ «إن» شكل الجملة النحوى. وهكذا استعاد دفء العشيرة حين وجد نفسه حقيقة بينهم، فكثيرا ما حن إليهم وحلم بهم، ولكنه الآن يراهم حقيقة قائمة بعدما كانوا أطيافا تزوره فى غربته.

يقدم الطيب صالح مفردات القرية رموزا معبرة عنه وعن حضارته وأمته ، فالنخلة مجاز للحضارة العربية، يقول: «ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة فى فناء دارنا، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير. أنظر إلى جذعها القوى المعتدل وإلى عروقها الضاربة فى الأرض وإلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها فأحس بالطمأنينة. «إن الجملة فى المقطع الثانى من الفقرة السابقة جملة موسعة ممتدة، توسعت من خلال وحدات نحوية وصفية وتفسيرية، تستند إلى بنيتى المركب الوصفى والمركب الإضافى؛ إن طول الجمل فى هذا المقطع يوحى بأن الراوى يريد أن يستمتع بهذا المنظر الذى افتقده كثيرا، فهو يسترجع علاقته بالمكان من خلال التأمل فى مفرداته، وكأنه يطمئن نفسه، فالنخلة موجودة والجد موجود أيضا.

وفى نص آخر يكشف الطيب صالح سر ارتباطه بقريته وانتمائه إليها، فيصفها جغرافيا، ليرينا كيف أن النهر عندها يغير مساره، ونحس بذلك فى قوله: «وأنا كملايين البشر، أسير، أتحرك بحكم العادة فى الغالب، فى قافلة طويلة تصعد وتنزل، تحط وترحل ... قد يكون السير شاقا بالنهار، البوادى تترامى أمامنا كبحور ليس لها ساحل. نتصبب عرقا، تجف حلوقنا من الظمأ ... ثم تغيب الشمس ويبرد الهواء وتتألق ملايين النجوم فى السماء. نطعم ونشرب ... وإذا كان السراب أحيانا يخدعنا ... وإذا كانت رؤوسنا المحمومة بفعل الحر والعطش تفور أحيانا بأفكار لا أساس لها من الصحة، فلا جرم ... أشباح الليل تتبخر مع الفجر وحمى النهار تبرد مع نسيم الليل ... هكذا كنت أقضى شهرين كل سنة فى القرية الصغيرة عند منحنى النيل. النهر بعد أن كان يجرى من الجنوب إلى الشمال، ينحنى فجأة فى زاوية تكاد تكون مستقيمة، ويجرى من الغرب إلى الشرق. المجرى هنا متسع وعميق، ووسط الماء جزر صغيرة مخضرة، تحوم عليها طيور بيضاء. وعلى الشاطئين غابات كثيفة من النخل والسواقى دائرة، ومكنة ماء من حين لآخر».

سأتوقف هنا عند الفعل «ينحنى» بما فيه من

خضوع مع إجلال واحترام، وكأن الراوى ليس وحده هو الذى يجل هذه القرية الأثيرة، وإنما النهر أيضا، ويجرى من الغرب إلى الشرق وكأنما الراوى هو النهر الذى أتى من الغرب إلى الشرق، وكأنه يرسم خطوط رحلة جديدة نسميها موسم الهجرة إلى الجنوب، ويبرر سبب ذلك قائلا: «إن المجرى هنا متسع وعميق، عميق عمق الوجود، عميق لأن جذورنا ضاربة فيه متفرعة فى أرجائه، لا يمكن أن تقتلع، لسنا ريشة فى مهب الريح، ولكن لنا أصل ولنا هدف».

ويستوقفنا فى هذا النص قوله: «... ووسط الماء جزر صغيرة مخضرة، تحوم عليها طيور بيضاء. وعلى الشاطئين غابات كثيفة من النخل، والسواقى دائرة، ومكنة ماء من حين لآخر.» إن هذه الجزر الصغيرة المخضرة ما هى إلا أحلامنا .. مدننا الفاضلة التى طالما حلمنا بها وما زلنا نحلم بوجودها، تسكنها الطمأنينة والأمن وتحوم طيور بيضاء تدل على نبل الأهداف وصفائها، ويدعم هذه الأحلام والجزر الخضراء أصل عميق راسخ فى الأرض وفروعه فى السماء، ويدل هذا على أن الحضارة العربية ما زالت تعطى، والشرق ما زال يؤثر، وتأتيه من الغرب مكنة ماء من حين لآخر.

ومكنة الماء هذه هى تلك العقول العائدة من الشمال إلى الجنوب كما يمثلها فى الرواية الراوى المتماهى مع شخصية البطل: «مصطفى سعيد». ولعل فى اختيار اسم شخصية البطل دلالة واضحة فى أن اختيار الشخص لمهمة الدراسة فى الغرب كأنما هى (اصطفاء) له من بين البشر، ولا يأتى اسم الوالد: «سعيد» اعتباطا، فالجذور يسعدها أن تزدهر الفروع، أى أن الآباء يسعدهم أن ينجح الأبناء حين يسافرون للدراسة وطلب العلم، فيعودون ليقدموا لجذورهم زادا جديدا ومتجددا يضاف إلى الرصيد القديم.

علّمت القرية الصغيرة القابعة عند منحنى النهر الطيب صالح، أن الحياة تعطى بيد وتأخذ باليد الأخرى، وهذا هو ما نراه فى النص التالى:

«بدأت أعيد صلتى بالناس والأشياء فى القرية. كنت سعيدا تلك الأيام، كطفل يرى وجهه فى المرآة لأول مرة ... جبت البلد طولا وعرضا معزيا ومهنيا. ويوما ذهبت إلى مكانى الأثير، عند جذع شجرة طلح على ضفة النهر. كم عدد الساعات التى قضيتها فى طفولتى تحت تلك الشجرة أرمى الحجارة فى النهر، وأحلم ويشرد خيالى فى الأفق البعيد، أسمع أنين السواقى على النهر، وتصايح الناس فى الحقول، وخوار ثور أو نهيق حمار. وكان الحظ يسعدنى أحيانا فتمر الباخرة أمامى صاعدة أو نازلة. من مكانى تحت الشجرة، رأيت البلد يتغير فى بطء. راحت السواقى، وقامت على ضفة النيل طلمبات لضخ الماء، كل مكنة تأتى بعمل مئة ساقية. ورأيت الضفة تتقهقر عاما بعد عام أمام لطمات الماء، وفى جانب آخر يتقهقر الماء أمامها. وكانت تخطر فى ذهنى أحيانا أفكار غريبة. كنت أفكر وأنا أرى الشاطئ يضيق فى مكان ويتسع فى مكان، أن ذلك شأن الحياة ... تعطى بيد وتأخذ باليد الأخرى. أدرك هذه الحكمة إذ إن عضلاتى تحت جلدى مرنة مطواعة وقلبى متفائل، إننى أريد أن آخذ حقى من الحياة عنوة، أريد أن أعطى بسخاء، أريد أن يفيض الحب من قلبى فينبع ويثمر. ثمة آفاق كثيرة لابد أن تزار، ثمة ثمار يجب أن تقطف، كتب كثيرة تقرأ وصفحات بيضاء فى سجل العمر سأكتب فيها جملا واضحة بخط جرىء. وأنظر إلى النهر، بدأ ماؤه يربد بالطمى ـ لابد أن المطر هطل فى هضاب الحبشة ـ وإلى الرجال، قاماتهم متكئة على المحاريث أو منحنية على المعاول. وتمتلئ عيناى بالحقول المنبسطة كراحة اليد إلى طرف الصحراء حيث تقوم البيوت. أسمع طائرا يغرد أو كلبا ينبح، أو صوت فأس فى الحطب ـ وأحس بالاستقرار ـ أحس أننى منهم، وأننى مستمر ومتكامل. لا لست أنا الحجر يلقى فى الماء، لكننى البذرة تبذر فى الحقل».

وإذا كانت الهجرة إلى الشمال قد أعطت خبرات ورؤى جديدة وبعض المرونة فى الأفكار، فإنها حتما تأخذ كما أعطت. لكن الراوى يؤكد أن الأخذ والعطاء بالنسبة له حالة ذهنية فقط، إذ إن عضلاته تحت جلده

دراسات ومقالات

مرنة مطواعة وهو يطمئن إلى أن النهر يفيض ويتجدد بفعل هذا المدد، الذى يأتى له من الجنوب، فالنهر يزبد بفعل مطر يهطل فى هضاب الحبشة، الجنوب يعطى لأن رجاله قاماتهم متكئة على المحاريث ومنحنية على المعاول، والحقول مترامية مثمرة. أنت جنوبى لأنك مستمر ومتكامل رغم ما يمر بك من أحداث، فالجنوبى ليس حجرا يلقى فى الماء، وإنما هو بذرة تبذر فى الحقل لتكون ساق نبات سامقة، وحياة متجددة، تضيف إلى العالم حيوات أخرى جديرة بأن تعاش.

لغة الطيب صالح لها أنساق تميزها، وتجعلها مغايرة مختلفة، فهى لغة لها رائحة ولون وحركة، هى صورة لها إطارها .. لها مدلولاتها .. لها حقولها الدلالية الموحية. إن استعمال الطيب صالح لعلاماته اللسانية يأتى محققا لأبعادها الثلاثة: الدال والمدلول والمرجع. الدال يوظف الصور لتقوم بدور المدلول الذى ربما نختلف أو نتفق معه، ويحيلنا إلى المرجع. إن طريقته فى استعمال اللغة تقدم لنا رؤية خاصة جدا لهذا العالم الجنوبى، الذى ربما لا نستطيع أن نحيط بسائر مفرداته.

# لوحة الفسيفساء أو الكرنفال
# قراءة نقدية فى مجموعة «عكس الريح»
# ليوسف أبو رية

محمد على سلامة(*)

حينما قرأت مجموعة «عكس الريح» القصصية للكاتب يوسف أبى رية، قفز إلى ذهنى ما قاله ميخائيل باختين عن شعرية دوستويفسكى، حيث عزاها إلى ذلك الكرنفال الذى يصنعه فى أعماله الروائية، إذ يرى أن «دوستويفسكى يقوم بمهمة بناء عالم متعدد الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوربية المونولوجية المتجانسة فى الأصل»[1]، ويستند باختين فى ذلك إلى رأى جروسمان فى إبداع هذا الروائى العظيم الذى يرى أن «خاصية نظرية الإبداع الفنى عند دوستويفسكى بالضبط فى خرق الوحدة العضوية للمادة التى يتطلبها قانون اعتيادى، كذلك فى توحيد أكثر العناصر اختلافا عن بعضها وعدم انسجام فيما بينها فى وحدة البنية الروائية، بكلمة، فى خرق النسيج الموحد والمتكامل للعمل الأدبى»[2].

هذا الذى أفادت منه جوليا كريستيفا فى إطلاقها لمصطلح التناص، حين أرادت أن تضع ملامح للنص مختلفة عن تلك الأطروحات التى سبقتها، ومفيدة منها فى الوقت ذاته، وجعلته، أى النص، عبارة عن تقاطعات من نصوص مختلفة، ماضية وحاضرة، متداخلة ومتقابلة ومتقاطعة، ومتنافرة أحيانا، مما يجعله أشبه بلوحة الفسيفساء التى يصنعها فنان ماهر بقطع مختلفة تشكل قطعة موزاييك متكاملة، تعطى منظرا جميلا للرائى بالرغم من أن مكوناتها مختلفة .

وكانت هذه الصيحة تعبيرا عن انقلاب كامل فى الرؤى النقدية لجوليا كريستيفا ومجموعة من النقاد، على رأسهم أستاذها رولان بارت الذى كان قد وجهها فى البداية إلى قراءة باختين وأعماله، وكذلك رفاقها فى جماعة «تل» البنيوية، الذين وجّهوها إلى النصية ثم التناصية التى نظن أنها فتحت الباب أيضا لرؤى جديدة حول التلقى والنقد الثقافى، بالإضافة إلى عالمها الواسع من العلاماتية .

ومع التأكيد بأننا لسنا فى مجال المقارنة بين يوسف أبى رية ودوستويفسكى، أو محاولة إلصاق هذا بذاك، مع أن هذا ليس بمنكر، وقد سبق أن قرن سيد النساج عبد الرحمن الخميسى بجوجول، إلا أننا نحاول الدخول إلى عالم أبى رية القصصى من خلال مجموعة: «عكس الريح» التى يصنع منها عالما احتفاليا أو كرنفالا متعدد الأصوات والحوارات المتنافرة المتداخلة، خاصة إذا قرأنا المجموعة كلية

(*) أستاذ جامعى مصرى.

أو باعتبارها وحدة قصصية متكاملة، يربط بينها خيط قوى يتمثل فى أسلوب سردى متميز يجمع بين بساطة الحكى، وإتقان الحبك القصصى الذى يفرض على قارئ المجموعة أن يعيش فيها من أولها إلى آخرها، وأظن أن دليلى فى ذلك ما صنعه الكاتب نفسه حيث اختار للمجموعة كلها عنوان آخر قصة وهى: «عكس الريح».

## البداية مع العنوان :

بالرغم من أن الكاتب قسم مجموعته إلى ثلاثة أقسام، ينتظم القسمين الأولين تاريخ واحد هو ١٩٨٥ يدل على أنه أبدعهما فى أوقات متقاربة، وقد تغرى القارئ بأن يتصور أنها مشروع رواية ذات فصول، إلا أنها لم تكن كذلك، حيث يأتى القسم الثالث مختلف التواريخ ومتباعدها ما بين ٧٦، ٨٢، ٨٤؛ وما ينتظم العمل كلية هو أسلوب السرد الذى أعده بطل المجموعة كلها، حيث تمكن من خلاله أن يقارب بين الأحداث وأن يصنع هذه اللوحة الجميلة، التى تمتزج فيها الملفوظات المتعددة؛ القديمة والجديدة، التاريخية والآنية؛ .. وهكذا.

وقد اختار الكاتب عنوان آخر قصة «عكس الريح» وجعله عنوانا للمجموعة كلها، ونتذكر هنا قول مارك أنجينو عن الرمز باعتباره رقية أبستمية ذات دلالات «ذلك الاستخدام الاستعارى الذى يجد فى كل إنتاجية دالة المقابلة السوسيرية لغة / قول»[٣]، ذلك أن هذا العنوان يحمل المستويين اللغوى والقولى، والكتابى والشفاهى، فهو يجرى على ألسنة الناس وأحيانا بصيغة أخرى «ضد التيار»، ويحمل هذا الرمز فى طياته واقعا يعايشه الناس وهو الاختلال الواضح بين الأمنيات والحقيقة، أو بين الحلم والواقع اللذين غالبا ما يتناقضان.

والحقيقة أن كل قصص المجموعة تجرى هذا المجرى؛ ففى القصة الأولى بينما يتمنى الطفل قضاء وقت ممتع مع أقرانه وأقاربه القادمين من المدينة إلى القرية، ويعد العدة لذلك، إذ به يتعرض لوقوع براد الشاى عليه فيصاب بلسعة النار (وهو عنوان القصة)، ومن ثم تنقلب حياته إلى ألم ومعاناة.

ويجرى الأمر نفسه فى قصة: «وسوسة»، حيث تراود نفس الفتى رغبة فى قتل زوجة أبيه، وبعدما يضع السم فى قطعة الجبن لتأكلها إذ بها تدسها بالإجبار فى فمه، ويتركنا الكاتب نتخيل ما حدث دون تحديد، ليضعنا أمام كل الاحتمالات، ولا يحل المشكل إلا أن نعود إلى العنوان وهو: «وسوسة»، أى أننا أمام مجرد تفكير داخلى يعانى منه المروى عنه وهو الطفل، والذى لابد أن تمنعه هذه النهاية المتخيلة من الإقدام على تنفيذ ما توسوس به نفسه.

ونعبر إلى: «ظل الرجل» الذى يحمل فى طياته القول واللغة بالتعبير السوسيرى، حيث يتردد على ألسنة العامة والناس، ويعبر عن موروث شعبى تقليدى باعتبار الرجل حماية للمرأة، ومهما كانت صفات الرجل فإن المرأة فى رحابه أكثر أمنا من عدم وجوده، حتى ولو كانت غيبته تمثل راحة لها، مع كل ما يمثله الواقع من تناقض. وهذه الفكرة تتناقض مع القصة التالية بدءا من عنوانها: «أرض الغربة»، فها هى المرأة قد ذهبت إلى بيت الرجل الذى ظلت تلح على أولادها طوال القصة السابقة عليها أن يقنعوه بأن يأخذهم جميعا، هى وهم، إلى الغربة، متمنية الأمان فى ظله، وإذا بالقصة تنتهى إلى واقع مؤلم، يتمثل فى تلك العلقة الساخنة التى أذهبتها فى غيبوبة لم تفلح معها وسائل العلاج التقليدى حتى نظن أنها ماتت .

كان لابد لهذا كله أن ينتهى بالسقوط على الأرض، وهو عنوان القصة الأخيرة فى هذا القسم، والرمز دال حيث الأرض تمثل الجذب إلى أسفل، وهو يقارب الرذيلة التى وقع فيها الشاب مع زوجة أبيه، والمعاكسة هنا فى أن الخطيئة التى وقع فيها قد تؤدى إلى باطن الأرض وليس فوقها؛ لأن الجزاء التقليدى فى مثل هذه الحالات هو القتل.

تأتى عناوين قصص القسم الثانى دالة على ما يمكن أن ينتهى إليه الحدث فى القصة، وهنا مفاجأة من الكاتب الذى اعتدنا منه مفارقة العنوان للحدث، فإذا به فى هذا الجزء أو القسم يشير لنا بالعنوان عما يحتمل أن تصل إليه الأحداث؛ ففى القصة الأولى: «آخر الليل» تقول بطلة القصة للراوى: «تعال بعد المغرب»، مغرية إياه بانتهائها من خياطة بيجامته الجديدة للعيد، وقدم الكاتب لذلك بمقدمات تشير إلى المحتمل حدوثه. وفى القصة الثانية: «حب الزعيم» التى تحكى عن استقبال أعد من القرية ومدرستها لاستقبال قطار الزعيم، الذى سيمر على القرية فى طريقه إلى «المدينة البعيدة التى انتصرت يوما على عدو أراد احتلال الوطن»[٤]، وهو يتركها مفتوحة الاحتمالات لنحاول تعرفها بأنفسنا هل هى بورسعيد أم السويس؟ وإن كانت الثانية أقرب إلى الاحتمال لقربها من مدينة الكاتب، وإن كانت نهايتها دالة على المعنى الذى كما يقولون فى بطن الشاعر، حيث انتهت القصة بموت الفرسة التى كان يركبها «ابن غنى» ويتراقص بها فى الاحتفال، ربما لنصل إلى المعنى المقصود وهو أن حب الزعيم كانت نهايته مأساوية. وفى القصة الثالثة: «النافذة» يعود الكاتب إلى المفارقة، حيث تشير النافذة إلى الضوء وإلى استطلاع الحياة، فإذا به يجعلها نافذة لرؤية الموت ونهاية الإنسان. وفى آخر قصة من هذا القسم: «اقتحام الدار» نجدها معبرة عن الحدث والنتيجة .

ويعود الكاتب فى القسم الثالث إلى المفارقة، ففى القصة الأولى وهى بعنوان: «الملاك»، يعرض علينا صورة امرأة ملائكية تنتهى بصورة شيطانية تلوكها الألسنة، بل إن زوجها يتهمها فى شرفها. ثم تأتى بعدها: «السجين» الذى خرج من السجن، ولكنه لم يفارقه بل ظل أسير المراقب.الذى يمر عليه للتوقيع على المراقبة. ويتبعها بـ «حلم أبو عطية القديم» الذى لم يتحقق ولا أمل له فى التحقق، ثم تلا ذلك قصتان يكون عنوانهما دالا عليهما وليس معبرا عن مفارقة، وهما: «فى العراء» التى تعبر بصدق عن العيش فى العراء حتى فى البيت الذى انهار فى النهاية، ثم: «العقاب» التى يستعرض فيها صورة من العقاب العسكرى الذى يتخطى كل الحدود الآدمية الإنسانية، نتيجة استغلال السلطة استغلالا سيئا.

وأخيرا، تنتهى المجموعة بالقصة التى يحمل عنوانها عنوان المجموعة كلها، وهى: «عكس الريح»، والمعبرة عن تعارض الحلم مع الواقع، فبينما يتمنى البطل الخروج من الحياة الميرى شديدة الصرامة إلى حياة مدنية يتنفس فيها الحرية، إذا بأمر عسكرى آخر يبقى الحال على ما هو عليه.

## مكونات اللوحة التناصية فى «عكس الريح»:

لقد انتهيت فى بحث لى عن «المفاهيم العامة للتناص» إلى أنها تتمثل فى: (١) التداخل، (٢) التحويل، (٣) الإنتاجية، وأوضحت أن التداخل «يشمل تداخل النصوص مهما كان نوعها: خطاب مجتمع، وخطاب تاريخ، ويشير لفظ المجتمع إلى كل الملفوظات وأنواع الخطاب السائدة وقت كتابة النص، كما يشير التاريخ إلى النصوص من أزمان مختلفة سبقت عصر إنشاء النص، أى يصبح بمفهوم جوليا كريستيفا فسيفساء أو موزاييك، تتقاطع فيه شواهد متعددة لتولد نصا جديدا»[٥].

ويتجلى ذلك بوضوح فى مجموعة «عكس الريح»، حيث يتداخل عدد من الملفوظات، فالملفوظ الشعبى منثور فى معظم قصصها، ففى القصة الأولى: «سيضمون لنا كنبات حجرة الجلوس، ونجتمع فوقها لنلعب «جمال المالح» و«أمك فى العش»، وسأقف فوقها لأقلد لهم خالتى وهى تمشى بسمنتها كبطة مزغطة»[٦]، نرى هذه الألعاب الشعبية التى كان يؤديها الأولاد فى القرية لشغل أوقاتهم حينما لم يكونوا يملكون أدوات تسلية أو ترفيه، حتى فى

دراسات ومقالات

مسألة تقليد خالته يضرب المثل الشعبى الذى يستخدم فى مثل هذه الحالات .

وفى القصة الثانية نجد أم الملك تطرح فكرة العلاج الشعبى للحروق: «فى الصبح بدرى قبل ما أجمع جبنة جماعة «مكاوى»، أطلع إلى الزرع القريب وأجمع له الندى من الأوراق؛ فهو ينفع فى علاج الحروق»[٧] بل يزداد وضوحا فى القصة الثالثة: «وسوسة» حيث تقول القصة: «ورأيتها وهى تدعو الشيخ، الذى قعد فى الصالة، أمامه الكتاب الأصفر القديم، واضعا بين صفحاته منديل أبى، ويردد بلا انقطاع التراتيل الغامضة التى تزلزل القلب وتستحضر الجن المختبئ فى جدران البيت، ينهى تراتيله بعد غياب طويل، وراء عين مغمضة لا ترى دنيانا، وترى العوالم المجهولة التى يسكنها الجن القادر على نقل الرجل من مكانه حتى لو كان فى آخر الدنيا، يغمس الشيخ قصبته فى الحبر الأحمر، ليخربش كلاما مهوشا على الورقة الصغيرة. ومن حقيبة الجلد المهترئة يخرج الخرقة التى يلفها على هيئة حواية، وأرى أمى وهى تحفر لها تحت عتبة الباب؛ حتى إذا مر أبى من فوقها فلا يعود إلى امرأته القديمة أبدا، ويظل معنا فى دارنا ، يرعانا ويحافظ على عاداته التى تحيى الدار»[٨]. وحتى عنوان القصة الرابعة: «ظل الرجل» يعبر عن مفهوم شعبى يعد الرجل ظلا تحتمى فيه المرأة، وهو يتردد دائما فى حالات الخلاف التى قد تنذر بالفصال بين الزوجين، وفيها أيضا يشير الراوى إلى استخدام أمه كل الوصفات البلدية التى تستخدم فى علاج الجروح: من قطرات الندى، ومرة تحرق عليها ليف النخيل، ومرة تدهنها بمرهم أحمر بلون النار.. وهكذا .

وإذا توقفنا عند هذا المثال تحديدا، دون الاستطراد فى ذكر النقول والشواهد من المجموعة، فسنجد نموذجا من التناص دالا وفعالا فى إنتاج النص من التداخل أو التقاطع والتنافر فى الوقت نفسه، فهذا التداخل النصى مع الموروثات الشعبية لا بغرض استدعائها أو إقرارها، بل يمكن أن نعدها كما يقول صبرى حافظ: «فللتناص إذن بؤرة مزدوجة، إنه يلفت نظرنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلى عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص ، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى، ازدواج البؤرة هنا هو الذى لا يجعل التناص نوعا من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطرادى لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التى تجعله احتمالا وإمكانية داخل ثقافة ما، والتى تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له»[٩].

ففى هذا المجال ينجح أبو رية فى طرح الثقافة الشعبية المكونة لثقافة المجتمع المروى عنه، ويعطينا لمحة عن البؤرة المزدوجة للتناص، وكذلك إلى اعتبار هذه النصوص مكونات لشفرة خاصة تساعدنا فى فهم النص الذى نتعامل معه، وكذلك المساهمة فى البناء الاستطرادى لثقافة ما، وإذا أضفنا إلى ذلك الصراع والتنافر، أو كما يشير صبرى حافظ: «فالمجال التناصى مجال حوارى، وكل حوار ينطوى على قدر كبير من الصراع؛ ذلك لأن النص ينجح أو يتحقق باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة فى مجاله التناصى وتدميرها فى نفس الوقت»[١٠]، وأنا أعتقد أن يوسف أبا رية يفعل هذا مع الموروث الشعبى الذى يتناصى معه، فهو ينقله ولكنه يحاول تدمير المعتقد فيه، إذ إنه فى داخل هذا السياق يتضح فقدانه لأثره فلم تفلح هذه المحاولات، وإن أفلحت فإنها جاءت بنتيجة عكسية، فقد ذاقت المرأة الهوان نتيجة لانتقالها إلى الإقامة مع الرجل الذى ظلت تؤدى هذه الطقوس من أجله، ومن هنا ينتج المجال الإشارى الجديد للنص .

وأظن أن مشهد البصلة فى آخر قصة «أرض الغربة» يكرس هذا المعنى الذى ذهبت إليه، وهو إيراد المأثورات أو التقاليد بهدف نفيها: «فجرى نحو حجرة الفرن، وأحضر البصلة، فركها على ركبته، ثم قربها من أنف أمه التى انتفضت فجأة، ثم سقطت مرة أخرى فى الغيبوبة»[11]، وكأنه يشير إلى أن هذه الوسائل الشعبية القديمة لم تعد تفلح فى معالجة الأمور الناتجة من قسوة الحياة المعيشة، وإشارة إلى ضرورة البحث عن بديل معاصر يلائم هذه الحياة الجديدة بكل تجلياتها.

ويكرس الكاتب أيضا تناصه ورسم لوحته الكرنفالية بهذه الملفوظات التى تجمع بين المأثور الدينى والثقافى، وكذلك الشعبى، مثل عبارة: «وتشكو إلى ربها قلة حيلتها»[12] فى قصة «وسوسة»، وفى القصة نفسها: «نام نامت عليك حيطة. وتردد بصوتها اللاذع: دلع عيال»[13].

ثم فى القصة التالية: «ظل الرجل»: «ما على الرسول إلا البلاغ»[14]، وفى القصة نفسها: «فليمش على حل شعره»[15]. وهكذا عبر أسلوبه السردى المتميز الذى يضمنه هذه الملفوظات فى نسيج متلاحم، قاصدا إحداث نوع من المفارقة (مفارقة الموقف بتعبير سيزا قاسم وسامية محرز فى بحثيهما عن المفارقة، الأولى فى مجلة فصول، والثانية فى مجلة ألف)، أو يحدث نوعا من الجوارية بتعبير باختين عن دستويفسكى، حيث تظهر براعة القاص فى تكوين هذا النسيج الجديد أو النص الجديد .

يتداخل كل ذلك ويتقاطع مع أحداث الحياة المعيشة التى يبرع النص فى طرحها بكل تجلياتها الحلوة والمرة، آمالها وآلامها، والتى نجدها تتوارد عبر قصص المجموعة، فالقصة الأولى «لسعة النار» تجد بها صورة واضحة ودقيقة عما يحدث فى بيت من بيوت القرية حين تستعد لاستقبال ضيوف أعزاء، ولا يقف هذا عند الاستعداد المادى من إعداد واجبات الضيافة، بل يمتد إلى الاستعداد النفسى كما يحدث مع الراوى، ثم الأمانى بزيارة مبهجة ولكنها تنتهى نهاية مؤلمة.

ويستطرد القاص فى سرد تفاصيل هذه الحياة المعيشة، بأسلوب سردى بديع وإن كان بسيطا، يقترب به كثيرا من أسلوب حكى الحكايات الشعبية التى تعتمد على الإمتاع بالتفاصيل البسيطة والدقيقة فى آن واحد، كما نرى فى «أم الملك»، ويظهر بوضوح أكثر فى القصة الثالثة «وسوسة» التى تدخلنا فى دقائق الحياة داخل بيت من بيوت القرية بكل تفاصيلها، وكذلك فى أول قصة من قصص القسم الثانى «آخر الليل»، والثالثة فى هذا القسم وهى «النافذة» التى تصف مشهدا قلما نجده عند قاص من قصاصينا، من خلال مشهد موت أحد الأولاد وحرص الآخرين من أقرانه على متابعة الأحداث، ويكرسه فى القصة التالية له «اقتحام الدار» التى تهوم بنا فى أجواء القيل والقال والشائعات والحقائق. ويستمر القاص فى طرح هذه الصور المختلفة عن جوانب الحياة فى القسم الثالث، كما فى «الملاك» و«السجين»، ففى الأولى نجد نموذجا ثانيا للقيل والقال الذى رأيناه فى «اقتحام الدار»، وإذا كان الحديث فى «اقتحام الدار» له جذور حيث البنت وعبده أخوها ليسا فوق الشبهات، فإنه هنا فى «الملاك» ليس له أصول، وربما يكون ناتجا عن خيبة الأمل فى القرب من هذا الملاك فيكون رد الفعل تشويهه، وفى «السجين» نجد لمحة أخرى من الصراع الدائر بين الأمانى والواقع كما رأيناه فى قصص القسم الأول، وخاصة فى «ظل الرجل» و«أرض الغربة».

هذا الإبداع القصصى يمكن أن يردنا إلى ما قاله جابر عصفور عن نصوص الإحياء، التى يرى أنها أقرب إلى نصوص القراءة التى وصفها رولان بارت بأنها نصوص تقليدية تقرأ نفسها بنفسها، وتؤدى دورها بوصفها نموذجا لكل ما تجاوزه عالمنا، وقد نظر بارت إلى نصوص القراءة بوصفها نقيض نصوص الكتابة التى تفرض علينا النظر إلى طبيعة اللغة نفسها، وليس إلى

عالم واقعى مقدور من خلال اللغة، فتورطنا فى نشاط خطر بهيج نعيد فيه خلق العالم فى الآن، ومع حركة النصوص المتناصة كلما مضينا فى ملاحظة عناصرها الخلافية، وإذا كانت نصوص القراءة تعتمد على علاقة ثابتة بين الدال والمدلول، فإن نصوص الكتابة لا تعرف شيئا ثابتا، وتتأبى على النقلة اليسيرة من الدال إلى المدلول، فتظل منفتحة على مراح الدوال، متوثبة بحركة الشفرات التى تتناص بها مع غيرها، والتى نستعين بما ندركه منها على تحديد بعض ما نقتنصه من معانيها»[١٦].

إن نص أبى رية فى مجموعته هذه أقرب إلى هذا القول الذى يشعرنا بأنه نص قرائى بجانب أنه كتابى، ومن ثم تصبح له القدرة على أن يبعث فينا نشاطا بهيجا نعيد فيه خلق العالم فى الآن بتعبير جابر عصفور، ويدفعنا إلى البحث فى مدركاتنا فى أثناء عملية القراءة لتحديد بعض ما نقتنصه من معانيه، خاصة إذا كانت تتداخل معها ملفوظات الحياة الاجتماعية التى تتكرر عبر قصص المجموعة، وأضرب مثالا دالا لذلك ورد فى قصة حلم «أبو عطية» القديم، وهى من قصص القسم الثالث فى مجموعة «عكس الريح» حيث يقول النص: «قالها لنفسه كثيرا، غدا ينفرج الحال»، وحين قالوا له أول مرة: «مبروك» .. كان سعيدا، ولما دخل على (نعمات) الشاحبة المرهقة قالت: بنت يا «أبو عطية» .. كان سعيدا، وأرضى نفسه غير الراضية «كله من عند الله»، لكن العين لا ترعش حين تتحرك أمامها الأصابع، تظل على حملقتها الجامدة عند تحولها من الظلمة إلى النور الباهر .. عرف أنها عمياء. حزنت (نعمات) الجاحدة، أما هو فى باطنه فكان راضيا، يجمع التراب الناعم، ويحمل صفائح الماء ليبلله، بقدميه يلوكه، ثم ينقيه من الطوب الدقيق، ليرفعه - بعد ذلك - إلى (الدولاب) كتلا صغيرة ... فيدور به وبين أصابعه تتشكل (المتارد، والأباريق، والمواجير)[١٧].

هذا النسيج من المقول والمكتوب المتداخل فى بعض تداخلا يصعب الفصل بينه، والجمل بين الأقواس الصغيرة، والأسماء بين الأقواس الكبيرة وما بينهما من فراغات كتابية معبر عنها بنقطتين أفقيتين، ينتج مراحا من المدلولات التى تشير إليها هذه الدوال، وإذا كان الدولاب آلة لصنع الطوب فإنه فى الوقت نفسه يشير إلى الحياة بكل مشتملاتها، وكثيرا ما يستخدم الناس تعبير «دولاب الحياة» للتعبير عن حركة الحياة وفى الوقت نفسه مكنوناتها المختزنة والمتنوعة، وإذا كانت مهنة المروى عنه هى صنع الطوب من هذا الطين فإن سيمياءها تشير إلى طبيعة خلق الإنسان المخلوق من هذا الطين أيضا، ومن ثم يمكن أن تلمح تناصا عميقا من الملفوظ الدينى المتمثل فى القرآن الكريم الذى يشير مرارا وتكرارا إلى خلق الإنسان فى الأصل من الطين، ومن ثم يصبح لزاما عليه أن يرضى بما لم ترض نفسه به، لأن هذا واقعه .

وهذا يقودنا إلى الحديث عن الممارسات الدينية باعتبارها أحد مكونات النص الذى نحن بصدده، ففى القسم الأول كثير من الحديث عن الممارسات الدينية للأب، حيث التزامه بالصلوات فى أوقاتها حتى الفجر لا يتأخر عنه، وبالرغم من هذا فإننا نلمح عدة أمور فى هذا، إذ يقرن الكاتب بين هذه الممارسات والسلطة الأبوية، حيث يفرض الأب على أبنائه إقامة الصلوات حتى وإن كانوا لاهين عن معناها الحقيقى حيث يؤدونها طاعة له أو خوفا «وسؤاله الصارم لنا عن صلاة الصبح، ونمدد أمامه أنا وأخى - حصيرة الصلاة ، ونصلى متمثلين كارهين الماء البارد ، صلاة خضوع للأب الجالس بقميصه الأبيض وصداره وعمامته المحبوكة على رأسه الصغير»[١٨].

هكذا تنطق هذه الكلمات بإشاراتها أو هذه الدوال بمدلولاتها الموحية برؤية محددة فى كثير من حالات أداء العبادات دون معناها الحقيقى، بل لمجرد تقليد أو نتيجة خوف من سلطة قاهرة، فهذا الأب الذى يلتزم تماما بعباداته لا يطبق آثارها فى ممارسات حياته

اليومية، ويظهر ذلك بوضوح فى موقفه مع أم الراوى التى ظل يضربها بقسوة أفضت إلى الإغماء التام فى قصة «أرض الغربة».

ولعل قصة «السقوط على الأرض» توحى بهذا المشهد المفارقى إن صح التعبير، أو الذى يعبر عن التناقض الحاد، فقد اتخذت صلاة الفجر عند الأب فرصة للخيانة والرذيلة: «واقترن عندى أذان الفجر، وأصوات العجوز فى المرحاض، ودفق ماء الوضوء على ذراعيه العجفاوين، بخطوها الحريص وبأنفاس عطرها، وبتهيج الدم فى عروقى»[١٩]، ولا يكتفى الكاتب بهذا التعبير المتوارى بل يفصح عن الفعل بوضوح وصراحة تامة بعد ذلك: «ولكن أذان الفجر ينطلق، وأصوات المرحاض، ودفق الماء، فأسمع خطوها الحذر، وأشم رائحة عطرها، وتأتى بأصواتها اللاهثة تقترب، وترفع جانب الوسادة، وتسعى يدها على جبهتى وعلى جانبى الرقبة وحول الأذن، وتفك أزرار القميص، وأحس يدها المتوترة المبلولة فوق شعر الصدر وأ.. أنفاس وأفتعل النوم»[٢٠].

وربما كان هذه الإفصاح ضروريا لأنه المشهد الذى تنكشف فيه الحقيقة وتظهر فيه الخيانة، ويكتشف العجوز أمرهما، ويثور وينفذ بيده العقاب، ويأتى بأولاده الآخرين إخوان الراوى ليشهدوا الموقف وليساعدوا فى تنفيذ العقاب.

فإذا انتقلنا إلى الحديث عن المكان باعتباره عنصرا فعالا فى قصص أبى رية، فسنجد تعانقا بين القرية والمدينة، وإذا كانت القرية تأتى فى بؤرة الضوء من القص فإن المدينة تأتى من وراء حجاب، ومع ذلك فإن لها حضورا فى خلفية الأحداث.

فالقرية هنا تسيطر على المشهد؛ ولذلك تأتى بكل توابعها، وهى ما يعرف بالعزبة، وكل مشاهد الحياة فيها مصورة بدقة، وبأسلوب يعبر عن معايشة حقيقية لواقع أهلها حتى فى مجالسهم البسيطة أو فى الأحداث التى قد تبدو هامشية جدا، وأضرب مثالا واحدا معبرا من قصة «النافذة»: «... وابن عزيزة هو وحيد أمه التى تعاون زوجات أخى فى عمل الدار، تملأ الجرار والأزيار بالماء، وتذهب بالحب إلى الطاحونة، وتغسل الهدوم، وتطعم الدجاج، وتترك زوجها فى حجرتها الراشحة بجوار معمل الجبن يدخن الجوزة، ويمص سنة الأفيون، وهو يحصل على إيرادها، وإيراد بناته اللاتى وزعهن للعمل فى الدور، وترك الولد يسرح وراء أمه فتركته فى خرقه البالية على العتبة طول النهار ليدق الشقافة ويجمع النوى، وغطيان زجاجات الكازوزة، وكلما حاول الاقتراب من حلقاتنا طردناه، ومنعناه من اللعب معنا، وكنا نجتمع حوله نرفع جلبابه من خلف لنرى عريه، لأننا نعلم أنه يسير بدون سروال»[٢١].

هذه لوحة جميلة، تبدأ بابن عزيزة وتنتهى به وكأنه الإطار العام للوحة، ولكنها فى الحقيقة تتضمن فى داخل هذا الإطار جزئيات تعبر عن تفصيلات الحياة فى القرية فى دور أغنيائها وفقرائها، وتعبر أيضا عن نماذج أهلها رجالا ونساء وصغارا.

وتظهر المدينة فى خلفية الصورة، سواء فى أول قصة من قصص المجموعة حيث الاستعداد لاستقبال ضيوف من المدينة هم فى الأصل أبناء القرية، ليتضح التداخل والتلاحم بين الاثنين، هؤلاء الضيوف يأتون إلى القرية فى سيارتهم التى تجمع حولها أبناء القرية (فى هذه الحالة العزبة بالتحديد)، كما تبدو المدينة فى الصورة أيضا من خلال قصة «حب الزعيم» الذى يمر بالقرية قادما بالقطار من القاهرة، ذاهبا إلى المدينة التى قاومت عدوا يريد أن يحتلها، وفى القسم الثالث نجد هذا أيضا فى قصة «الملاك» من خلال وصف الشقة التى كانت تسكنها «كريمة»: «... وكريمة لما سمعت بذلك حكت للجيران، بأن الرجل الذى كان قد سمع بجمالها واشتراها من أبيها بثمنٍ رفع له أعمدة العمارة الجديدة، أسكنها شقة فى الدور العاشر، تطل شرفتها على بحر واسع يقال له النيل، له قنطرة لا ينقطع عنها عبور السيارات ليل نهار»[٢٢]، إنه يصف القاهرة ومدى اهتمام الرجل بها حيث أسكنها أجمل الأماكن التى لا يسكنها إلا أهل الطبقات الراقية،

والغريب أنه يكون بهذه التصرفات التى حكت عنها بعد ذلك نتيجة عجزه الجنسى.

وتبرز المدينة بوضوح شديد فى آخر قصة وهى: «عكس الريح»، حيث يذكرها بالاسم وهى مدينة مطروح، حيث يقضى فيها فترة تجنيده التى أوشكت على الانتهاء، ويحلم بالخروج إلى الحياة المدنية لينعم بالحرية التى افتقدها، وإن كان قد صدم بقرار رفع درجة الاستعداد فتأجل تحقيق الحلم، ومن خلال ذلك يصف بعض ما يحدث فى هذه المدينة الرابضة على أطراف الصحراء الغربية، تفتقر إلى الماء ويعانى من ذلك كل من ذهب إليها سياحة أو عملا، إذن نحن أمام تعانق القرية مع المدينة، وكما أوضحت فإن المدينة تبدو خلف الصورة من بعيد، وحتى المدينة التى ذكرها صراحة تقع فى منطقة نائية بعيدة، ومع هذا يظل لها تأثير فى المشهد القصصى عند يوسف أبى رية بصورة تقربنا من الفكرة الرئيسية التى ننطلق فيها من وصف لوحته، وهى مكرسة لفكرة المفارقة.

كل هذه النصوص والملفوظات وحتى الأماكن تتداخل وتتقاطع لتكون لنا لوحة الفسيفساء التى هى النص ، ولذلك فإن رولان بارت كان على حق حينما تحدث عن النص/ النسيج، وإن كان يفرق بين رؤيتين لهذا النسيج، حيث كان النقد القديم - ويقصد فى فرنسا- يعتبر النص/ النسيج حجابا ينبغى الذهاب وراءه بحثا عن الحقيقة وعن الرسالة الواقعية، أو عن المعنى، ثم يشيد بالنظرية الحديثة التى «تسعى لاكتشاف النسيج فى حالة نسجه، فى حالة تشابك الأنظمة والصيغ[٢٣]».

هذا النسيج لابد أنه يجمع أخلاطا من نصوص أو ملفوظات متعددة لا يحاول القارئ الناقد أن يبحث فيها عن معنى فقط، وإنما يبحث عن مكونات هذا النسيج المتداخل الذى تمتزج فيه المأثورات مع ملفوظات الواقع الاجتماعى، وتصطدم أحيانا الممارسات التقليدية دينيا واجتماعيا بمصاعب الحياة التى يحياها الإنسان.

## آليات تكوين اللوحة:

إذا كان المفهوم الأول للتناص ينصب على التداخل والتقاطع، فإن المفهوم الثانى يتركز حول التحويل؛ بمعنى تحويل هذه النصوص المتداخلة وصهرها فى بوتقة النص الجديد لتصبح نسيجا جديدا أو نصا جديدا قابلا للقراءة أو منتجا على حد المفهوم الثالث وهو الإنتاجية، ولا يتم هذا التحويل من تلقاء نفسه بل يتطلب آليات قد تكون من صنع الفاعل (المبدع) الذى لا أظن أبدا أن القائلين بموته على حق، قد يكون هدفهم لفت النظر إلى النص وقراءته من داخله ، وفى إطار مكوناته النصية وهذا صحيح ، لكن يبقى المبدع لهذا النص فى دائرة الضوء، فالنص لم يخلق نفسه بنفسه حتى وإن كان لوحة فسيفساء أو موزاييك، والغريب أن الأعمال التى قادت جوليا كريستيفا إلى النص كانت أعمال باختين حول «شعرية دستويفسكى».

هذه الآليات تتمثل فى المحاكاة بكافة أشكالها، المحاكاة التقليدية أو المحاكاة النقضية بتعبير جابر عصفور ، والتى استدل فيها بما فعله البارودى فى نصه مع نص أبى تمام[٢٤]، ثم المعارضة أو المفارقة، وأخيرا المجاز .

ونقف أولا مع المحاكاة باعتبارها الآلية الأكثر شيوعا فى الاقتباسات النصية المكونة للتناص، أو يمكن أن نقول إنها الأقرب إلى التناول، والحقيقة أن النص هنا لا يحمل صورة المحاكاة المشهورة والمعروفة مثل أن يحاكى قصاصا آخر فى موضوع محدد بهدف تقليده أو معارضته، وإنما تتجلى المحاكاة فى أسلوب السرد الذى اتبعه الكاتب، وهو أسلوب الحكايات الشعبية التى كانت ينتهجها الحكاء التقليدى بل وكذلك الجدة: «ودخلت إلى الدار، كان أبى لم يزل على فرشته بالصالة خلف الباب الكبير بانتظارهم، وزوجة أبى مع واحدة من زوجات أبنائها، وواحدة من نسوة العزبة متواريات فى دخان الكانون، يصففن أصابع المحشى فى الحلة الكبيرة المسودة

القعر، وكان فخذ ذكر البط السمين يبرز من تحت الغطاء الذى تسيل من تحته رغاوى تقطر على النار فيتغير لونها، سألنى أبى عما إذا كنت لمحت عربة على الطريق، قلت: لا ... وطلب مني أن أفرغ من لعبى لأراعى الطريق، قلت: حاضر. ودخلت حجرة الفرن، وسحبت الفأس الصغيرة والكوز، وزوجة أبى كانت قد لمحتنى بطرف عينها فسألتنى عما أفعل، ودعكت عينيها المحتقنتين بسبب الدخان، قلت: ولا حاجة»[٢٥].

ومن تأمل هذه الفقرة نجد النص يحتوى على مكونات متعددة كلها تشى بأسلوب السرد الذى كانت تعتمد عليه الحكايات القديمة، كما تحمل فى داخلها بذور المفارقة من خلال تضمين النص الألفاظ الفصيحة جدا والعامية جدا، بل إنها ترد فى جملة واحدة (متواريات فى دخان الكانون يصففن أصابع المحشى فى الحلة الكبيرة)، هذا بالإضافة إلى التركيز على تفاصيل المشهد بدقة، فنجد كلمة «متواريات» و«يصففن» جنبا إلى جنب مع «الكانون» و«الحلة»، والأوليان فصيحتان تماما، والأخريان عاميتان .

وقد تتجلى المحاكاة فى صورة أخرى فى هذه المجموعة حيث يبدو فى النص أسلوب يوسف إدريس السردى، سواء فى قصصه القصيرة أو فى رواياته مما يوحى بتناص بينهما، خاصة أن يوسف إدريس كان يمزج بين الأسلوب العامى والأسلوب الفصيح فى إبداعه، كما أن الاثنين اتخذا من القرية بتوابعها مسرحا لإبداعهما وميدانا للتعبير عن رؤاهما .

وهنا يأتى دور الحديث عن الآلية الثانية ، وتتمثل فى المحاكاة الضائعة بتعبير رولان بارت، والتى تحدث عنها جابر عصفور مستدلا بقول لورانس داريل فى مستهل رباعية الإسكندرية: «كل الكتابة أقتبسها عن الأحياء والأموات حتى غدوت أنا نفسى حاشية فوق رسالة لم تنته أبدا ولم ترسل أبدا»، ويعلق عليها جابر عصفور بقوله: «هذه الرسالة التى لا تنتهى أبدا هى تناص النص الذى لا محل فيه للبحث عن أصل ثابت أو مصدر مباشر، فذلك أقرب إلى أسطورة السلالة منه إلى الاقتباسات التى يتكون منها النص، والتى لا يمكن ردها إلى أصول مباشرة بأعيانها، فنقطة البداية فى كل نص آخر هى بدورها مفعول به لغيره من شبكات لا تعرف البداية التى هى أصل المعنى، ولا تعرف النهاية التى هى المقصد الوحيد لهذا المعنى، ومن ثم فإن المحاكاة الضائعة حال حضور وليست طريقة وجود، وذلك من حيث هى وصف .. للأبعاد والعلائقية للنص الموصول بغيره من النصوص التى لا تنفصل عنها والتى يتمايز بها فى آن، فتلك هى مفارقة النص الخاصة من حيث كونه لا يمكن أن يكون ذاته إلا فى اختلافه»[٢٦].

وأظن أن هذا الكلام ينطبق كثيرا على نص قصص مجموعة «عكس الريح»، من حيث كونه تناصا مع نصوص سابقة أو حالية، ومن حيث سعيه الدائب إلى التمايز بالمفارقة لهذه النصوص من المتناص معها، وكما ألمحت فى الممارسات الدينية، وفى آلية المحاكاة من أنه يتناص مع غيره إلا أنه يحاول بشتى الوسائل أنه يكون متمايزا ومفارقا لها فى آن واحد .

وهذا يقودنا إلى الحديث عن المفارقة باعتبارها آلية مهمة من آليات التناص، وقد ألمحت إلى جزء منها فى الحديث عن العنوان فى مجموعة «عكس الريح»، وألمحت أيضا إلى ملمح آخر منها فى أسلوب الحكى، لكنه فى الحدث يبدو واضحا أيضا، ونبدأ مع قصة «وسوسة»، وفى أول فقرة يقول: «أبى هناك فى الزرع مع رجاله، وأنا هنا على الحصير مربعا أمام طبق الجبن والفلفل المهروس، وهى فى المرحاض تطلق ضراطها الذى يقلب المعدة، وأطل الشيطان الذى يسكن الصدور وهمس فى أذنى: هذه فرصتك التى لن تتكرر ... فارتخت يدى إلى جنبى وشعرت بالعرق على جبهتى وقلت: لا ... أنا خائف .

وتذكرت أمى التى تعيش وحدها هناك. ورأيتها وهى قائمة فى ظلمة الفجر تختم صلاتها، وتشكو

إلى ربها قلة حيلتها»[٢٧]، إنه يجمع عدة مفارقات: الأب فى الزرع أى وسط الخير الكثير، والولد أمام الطعام الذى لا يتعدى طعام الفقراء، وزوجة أبيه فى المرحاض تطلق ضراطها الذى لا يكون إلا نتيجة تخمة الطعام، ومن ثم كان لابد أن ينطلق الشيطان يعربد فى الدماغ أو الصدور، والخوف يقتله، ثم مشهد الصلاة والشكوى إلى الله، وهو يتقابل عكسيا مع وسوسة الشيطان، مما يحدث المفارقة عن طريق هذه التقابلات الموضحة للمشهد والمبرزة له.

يتكرر هذا المشهد المفارق بصورة أخرى أكثر إلماحا لما فى داخل النفس من معاناة، أو ما يعيشه الناس من صراعات قد تؤدى بهم إلى الخلل العقلى ، هذا المشهد يرد فى قصة «النافذة» حيث يروى الراوى: «لما أردت المروق من الباب الصغير للجرن المقابل لدارنا فى الشارع الآخر سمعت صوت أمى تحادث واحدة من الجارات، فاختفيت وراء الباب ، وانحنى الأولاد من خلفى ينظرون، وسمعتها تكرر ما قالته لنا صباحا، كيف صحت على الصوات بعد الفجر، فذهبت إلى هناك، سبلت عين الولد المفتوحة، لأنها وجدت أمه قد حزمت وسطها وراحت ترقص بشعرها المفكوك وعينها الذاهلة، وأبوه كان يبكى ويحاول الإمساك بها، ليهدى من روعها، وهى لا تكف عن الصوات وطلب المزيكا للعريس الصغير»[٢٨].

والمفارقة بين هول المشهد على بعض الأشخاص، فبينما الراوى ممثلا لرؤية الأطفال للموقف حيث الحرص على الرؤية باعتبار أن هذا أمر مجهول يثير الرغبة فى التطلع والمعرفة، بينما هوله يتجلى على الجانب الآخر فى موقف الأم التى فقدت صوابها وراحت ترقص وتطلب الطبل لعمل زفة لتوديع ابنها العريس، الذى فقدته بينما كانت تتمنى كبره والفرح به حيث تزفه إلى عروسه، ونتيجة لذلك لم تهتم بما يجب العمل به فى هذا الموقف حتى تداركته أم الراوى فسبلت عين الولد المفتوحة.

وفى قصة «الملاك» التى تبدو نهايتها مفارقة لبدايتها تماما، حيث كانت كريمة مطمح كل شخص، وكانت كالملاك يرفل فى ثوب آدمى الكل يتمنى الاقتراب منه، تنتهى القصة بحكايات عجيبة من نفس الأشخاص عن كريمة الشيطانة التى تقدم نفسها لهذا وذاك بلا مقابل، إنهم لم يجعلوها حتى باغية تبيع نفسها بمقابل، بل وضعوها فى أرذل المراتب تتسقط مع أدنى الناس وبلا مقابل على الإطلاق .

ويستدعى هذا الطرح حديثا عن المجاز باعتباره آلية مهمة من آليات التحويل، وإذا كانت العناوين كما أشرت سابقا معدة عن المفارقة، فإنها من وجه آخر تحمل فى طياتها آلية المجاز منذ أول قصة «لسعة النار»، وهو تعبير مجازى واضح بالرغم من أنه قد أصيب نتيجة سقوط الشاى على قدمه، إلا أنه فى النهاية يعبر عن مدلولات القصة من حيث تلاشى الحلم وما أحدثه من نار فى داخله، حيث لم يستمتع بالزيارة المرتقبة لأقاربه من أهل المدينة كما كان يتمنى، ويمكن أن نقيس على ذلك معظم العناوين.

أما عن السرد، فقد ازدحم بالتعبيرات المجازية الموحية: «وسأقف فوقها لأقلد لهم خالتى وهى بسمنتها كبطة مزغطة»[٢٩]، هذا التشبيه السائد فى الملفوظ الاجتماعى الشعبى الذى يحمل فى طياته سخرية ممن ينطبق عليها هذا الوصف، ومرة ثانية: «حين كنت أجرى وراء حمارته لما يترك عمله آخر النهار، وأنتظر أن يرفعنى خلف ظهره، ولكنه كان يرمى لى القرش، ويأمرنى بالرجوع»[٣٠]، وبالرغم من أنه تعبير يعكس علاقة الرجل بابنه وقد يتبادر إلى ذهن قارئ أنه خاص بهذه الحالة إلا أنه فى حقيقته ينم عن سلوك اجتماعى سائد فى هذه الأوساط، حينما يهجر الرجل زوجه ليعيش فى أحضان زوجة أخرى يوليها كل الاهتمام هى وأولادها، ويهمل الأخرى وأولادها بالرغم من أنهم أولاده أيضا، لكن موقفه من أمهم ينعكس عليهم مما يؤدى فى النهاية إلى آثار نفسية ضارة بهم.

ويتضح المجاز أيضا فى مواضع كثيرة، خاصة فى

المشاهد أو المواقف الجنسية أو الموحية به: «لم أنم حتى استيقظ أبى قبل أذان الفجر، ورأيت عريه فى الطشت وسط الحجرة، وهى جالسة وراءه تدعك له ظهره بالليفة والصابون ويتردد فيما بينهما حوار خافت»[٣١]، وكله مجاز يكنى عما حدث، وأنتج هذه التداعيات، ومع أن هذا كان يثير فى نفس الصبى شجونا كثيرة إلا أنه كان دائم التخوف من وقوعه، ويعبر عنه فى قصة «السقوط على الأرض»، حين تحقق ذلك صباح يوم شتوى كافر البرد لأصحو بعد خروج العجوز على الأنفاس اللاهثة فى فراشى، وأقوم فأجدها فى جوارى، وكان دفء، وكان قرب، وكان إثم. أرعبنى طعمه عقب وقوعه، وقلت لن يحدث هذا مرة أخرى»[٣٢].

وسنجد فى هذا النص عبارة «كافر البرد» فالبرد لا يكون كافرا، وإنما هو تعبير شعبى كنائى عن قسوة البرد، ويحمل فى طياته جمال التعبير الأدبى بالإضافة إلى الدلالات المتكاثفة والتى تشير إلى الملفوظ الشعبى الاجتماعى، فالبرد والكفر لا يجتمعان إلا فى هذا الموروث التقليدى نتيجة أنهم لا يجدون ما يقيهم قسوته، ومن هنا جاء هذا التعبير المجازى؛ ولذلك جمعت العبارة تناقضات ومفارقات متنوعة «وكان دفء، وكان قرب، وكان إثم»، فالمفارقة فيها تنتج أولا من تجاوز القواعد التقليدية للغة، إذ المفروض أن تأتى الألفاظ منصوبة باعتبارها خبرا لكان الناسخة خاصة أنها جاءت نكرة، ثم توارد الدفء والقرب ثم بعدهما الإثم، ليعبر عن أن البداية تأتى بهذه الصورة دفئا وقربا، ثم ما لا يحمد عقباه وهو الناتج عن هذا الدفء والقرب، فبالرغم من معانى هذه الكلمات الطيبة إلا أنها غالبا ما تؤدى إلى الإثم، وتكون النتيجة وخيمة.

ومع أنه ختمها بعبارته الحاسمة: «وقلت لن يحدث هذا مرة أخرى»، إلا أن الحقيقة أنه تكرر كثيرا حتى وقع المحذور وانكشف الأمر بعد ذلك، وكانت النتيجة المرعبة التى طالما خاف منها.

## الإنتاجية (اللوحة الكرنفالية فى حالة إنتاج):

يؤدى التداخل والتحويل إلى إنتاج النص الكرنفال، الذى بدوره ينتج نصا متعدد الأصوات والحوارات، ومن ثم يكون قابلا لقراءات مختلفة، ويمكن أن يرجع إلى نص كريستيفا التى تقول فيه: «إن النص ليس تلك اللغة التواصلية التى يقننها النحو، فهو لا يكتفى بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، فحينما يكون النص دالا (أى فى هذا الأثر المنزاح والحاضر حيثما يقوم بالتصوير)؛ فإنه يشارك فى تحريك وتحويل الواقع الذى يمسك به فى لحظة انغلاقه، بعبارة مغايرة، لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وإنما يبنى المسرح المتنقل لحركته التى يساهم هو فيها ويكون محمولا وصفه لها، فعبر تحويل مادة اللسان (فى تنظيمه المنطقى والنحوى)، وعبر نقل علاقات القوى من الساحة التاريخية (فى مدلولاتها المنظمة من موقع الملفوظ المبلّغ إلى مجال اللسان)، ينقرئ النص ويرتبط بشكل مزدوج، فهو يربط اللسان (المُزاح الذى خضع للتحول) بالمجتمع (الذى يتوافق مع تحولاته)»[٣٣].

ونحن أمام نص تجتمع فيه كل تلك المقولات، إذ لا يكتفى بتصوير الواقع والدلالة عليه. أى أنه لا يكرس نفسه لتصوير الواقع كما يبدو عليه من خلال قراءته الأولية، أو مجرد الدلالة عليه بهذه المشاهد المختلفة فى أحوال القرية المصرية، وإنما يسعى جاهدا إلى أن يكون نصا دالا من أجل تحريك واقع القرية المصرية من أجل تحريكه وتحويله، بمعنى آخر لتغيير عاداته وتقاليده التى ترسخت لفترة طويلة، أو أن يجعل النص من واقع هذه القرية مسرحا متنقلا لحركته التى يساهم هو فيها، من أجل أن يجعله نصا منفتحا على كل الدلالات، ومن ثم تتعدد قراءاته .

إننا يمكن أن نقرأ النص من خلال التركيز على المحاكاة الساخرة التى تبدو من خلال طرحه للممارسات الدينية التى يطرحها، كالشعوذة والدجل، أو التناقض الحاد بينها وبين ما يحدث فى أرض

الواقع، والشعوذة يلجأ إليها الناس حتى فى هذا الزمن الذى تتعدد فيه وسائل التكنولوجيا، ثم التناقض بين الممارسات الدينية والسلوكيات الفعلية للناس التى تؤدى إلى ارتكاب الإثم الأعظم والذنب الأكبر.

أو نقرؤه من زاوية تناصه مع أعمال يوسف إدريس عن القرية، ومحاولة تمايزه عنها من خلال الاستغراق فى بعض تفاصيل المشاهد القصصية، يعنى تواصلا جديدا مع نصوص أخرى، أى نقرؤه فى حالة سيرورته الإنتاجية التى تحمل فى طياتها حركية الاحتمالات، والتى يعد ملمحها الأول التشابه على أساس تماثل هذه النصوص مع نصوص أخرى تكون هذا النص، وتنتج فيه نصا مكونا من وحدات دلالية متناقضة هى فى حالة استبدال متبادلة[٣٤].

هذه الفكرة تتجلى بوضوح عبر قصص المجموعة كلها، وكما طرحت أمثلة منها فى النقاط السابقة، سواء فى الممارسات الدينية والملفوظات المأثورة والشعبية، أو فى بعض المشاهد المعبرة عن الواقع، وكذلك فى المفارقات التى أوضحتها، كل هذه المكونات تتضافر مع بعضها لتنتج هذا النص المتكامل من قصص المجموعة كلها، ولذلك لم أندهش حين وجدت على غلاف المجموعة فى طبعة «مختارات فصول»، ولا أدرى هل هى من صنع الكاتب أم من أحد المحكمين الذين قدموها للنشر حين قال: «ولكن (عكس الريح) ليست رواية، كما أنها ليست مجموعة من القصص، إنها صور للحياة التى عاشها عشرات الصبية فى قريتهم مع اللعب والخوف والأمومة والجنس والموت والعمل والمصادفة ومع القانون - الوضعى الكونى - الذى لا يبدو أن له علاقة بتلك الحياة ولا بانشغالات أطفالها، رغم أنه لا ينطبق على شىء مثلما ينطبق عليهما معا»[٣٥].

وإذا كنت أوافق هذا الطرح من زاوية تكامل قصص المجموعة، وأنها ليست رواية، فإنى اختلف معه فى قصرها على أن تكون صورا للحياة، لأنها بالفعل مجموعة قصصية تتوفر لها جميع عناصر الفن القصصى، بل إن أهم سمات تميزها هو هذا الأسلوب السردى الذى يعد فى نظرى البطل الحقيقى لهذه المجموعة، والذى نجح فى لم شتات هذه الصور المتحدث عنها، وتكوين اللوحة القصصية منها .

قد يكون السبب فى نفيه لكونها رواية أنه رأى «تكاملا فى قصص القسم الأول من المجموعة وترابطها إلى حد كبير، حيث يمكن عدها فصولا فى رواية، والراوى بطلها جميعا، مما جعل القارئ الذى عبر بهذه الكلمات ينفى عنها هذه الصفة حتى لا يظن القارئ لها أنها رواية، وكذلك الإيحاء المخادع من الكاتب حيث يتضح من خلال السطور التطور الزمنى للبطل أو الراوى، ولكن الواقع الفعلى للمجموعة يؤكد عكس ذلك، ويوضح بما لا يدع مجالا للشك أنها مجموعة قصصية.

لكن اللافت هو قوله: «صور للحياة»، مما يؤكد فكرة اللوحة الفسيفسائية أو الكرنفالية، حيث الحشد الهائل من «اللعب والخوف والأبوة والأمومة والجنس والموت»، ولعل براعة الكاتب وأسلوبه القصصى البسيط والبديع فى آن واحد، وهو الأسلوب الذى أشار إليه والاس مارتن فى كتابه «نظريات السرد الحديثة» والمكون من عناصر، وهى:

مشهد أو عرض أو محاكاة .

الخلاصة أو الأخبار أو السرد .

وجهة النظر أو البعد أو المسافة أو المنظور أو البؤرة.

الدوام ويخص الزمن فى السرد .

النظام.

التواتر، سواء كان فى السرد الإفرادى والتكرارى[٣٦].

وإذا تتبعنا سرد المجموعة وجدنا هذه العناصر متوفرة فيه، فالمشهد والعرض موجودان بكثافة، بل إنهما يمتدان عبر قصص المجموعة كلها، وقد استعرضنا المحاكاة أيضا، كذلك نجد الخلاصة والإخبار والسرد حيث يصف السارد ما حدث بكلماته الخاصة، أو يسرد ما تفكر فيه الشخصيات أو تشعر به دونما

اقتباس، وأضيق تعاريف السرد يساويه بالخلاصة والإخبار»[٣٧].

كما نجد وجهة النظر، وهو مصطلح عام يشير إلى جميع المظاهر فى علاقة السارد بالقصة، ويتضمن البعد أو المسافة، والمنظور أو البؤرة وما يسميه الفرنسيون الصوت (الهوية - موقع - السارد)، ويمكن استجلاء ذلك من خلال قصة «وسوسة» التى تحمل فى طياتها رؤية الراوى السارد، كما يمكن اعتبارها بؤرة أو منظورا، حيث يرى ضرورة حل المعضلة القائمة بين أبيه وأمه والتى نتجت عنها معاناته التى تعد المحرك الأساسى لكل أفعاله وتصرفاته، وكذلك فى قصة «السجين» التى تتكرر فيها عبارة: «كان يتمنى»، ولكن يقف الدرّكى أمام أمنياته فيقتلها جميعا.

والدوام وهو الذى يخص الزمن فى السرد واضح فى التسلسل الزمنى، ليس لتاريخ كتابة قصص المجموعة فقط وإن كان يشملها تاريخ واحد، وحتى التى خرجت عن هذا التاريخ كانت قريبة منه، إنما يتضح التسلسل فى تتبع مراحل نمو الراوى الذى هو فى الوقت نفسه مروى عنه، حيث تعبر أحداث القصص (وخاصة فى قصص القسم الأول، وكذلك القصتين الأخيرتين فى قصص القسم الثالث، منذ بدايته صغيرا فى أول قصة، ثم يتطور زمنيا مع أحداث قصص القسم حتى السقوط على الأرض، التى تشير إلى بلوغه مبلغ الشباب . كل ذلك يجرى فى نظام روائى، ويوضح والاس مارتن فكرة النظام بقوله: «يستطيع السارد/ الشخصية وصف أحداث الماضى (الاسترجاع، الإحياء)، أو أحداث المستقبل (قد تخمن الشخصيات وقوعها - هاجس، واستباق)، وقد يعرف السارد عنها إضاءة مسبقة أو توقعا»[٣٨].

وكل هذا يجرى فى قصص المجموعة حيث النظام من كل جوانبه، الاسترجاع والمستقبل والزمن الآتى، كل ذلك متضافر مع بعضه مكونا الفضاء الزمنى للمجموعة كلها، وقصة: «السقوط على الأرض» أبرز مثال على ذلك، حيث تبدأ القصة بتصور الموقف الحرج الذى يعيشه الراوى مترقبا انتظار صدور حكم عليه بالموت، أو انفراجة قدرية من هؤلاء المغيثين الذين يقفون وراء الباب يطرقونه بشدة، وفى ذلك نلمح التطلع إلى مستقبل مجهول، ثم تروح القصة فى استرجاع أسباب هذا الموقف، ويعود بعدها ليسرد مشهد اللحظة الآنية فى فقرة واحدة ولكنها مؤثرة، حيث تشهد تنفيذ حكم الإعدام فى المرأة بيد زوجها، والراوى يتطلع إلى نجدة.

ويتكرر هذا فى «النافذة» من قصص القسم الثانى، وفى «الملاك» من القسم الثالث، كما فى «السجين». وفى «حلم أبو عطية القديم» يتراوح الزمن فى نظام ما بين الآن والماضى وآمال المستقبل.

أما التواتر، والذى يوصف به السرد، سواء كان سردا إفراديا أو سردا تكراريا وذلك لوصف الحادثة الواحدة، فإننا نراه فى قصص المجموعة واضحا، ففى إطار علاقة الأب بالأم وتمنى الراوى الجمع بينهما، نجده يكرر العبارات الدالة على ذلك: «وتمنيت لو أن أبى حقق رغبتى فى إحضار أمى وإخوتى، فيسكنهم واحدة من حجرات الدار لنكون بالقرب منه، بدلا من تركنا وحدنا مع أمى فى البلد بينما هو يقضى يومه ما بين الطاحونة هناك ثم العودة هنا آخر النهار». فى قصة «لسعة النار» يتكرر هذا فى القصة الثانية «أم الملك»: «هذه دارنا الصغيرة التى تسكنها أمى، أما الدار الكبيرة التى تمتد على شارعين وسط الحوشين الواسعين فهى التى يسكنها إخوتى لأبى، بعد أن تركتهم أمهم ورحلت إلى العزبة؛ لتكون بالقرب من رجلها».

وفى القصة الثالثة: «وتذكرت أمى التى تعيش وحدها هناك»، بل إن سرد قصة «ظل الرجل» يلح إلحاحا شديدا على الفكرة والتى انتهت بالمأساة فى «أرض الغربة».

ونلمح ذلك السرد الإفرادى، والتكرار الملح على حادثة واحدة فى قصة «آخر الليل»، حيث يعبر الراوى/ السارد عن رغبة كامنة لديه تجاه تعرف ابنة المرأة الغريبة التى فاتها القطار، فسنجده يتطلع إلى

أمها التى فى المرحاض للتطفل على مناطق عورتها، ثم ينتقل إلى الابنة الخياطة التى تلمس أسفله وهى تأخذ مقاساته لتحيك له البيجامة الجديدة للعيد، ثم حينما شدته ليجلس بجوارها بعد أن انتهت، ثم مسحها بكفيها على خده وقرب أنفها من أنفه، ثم ينهيها بهذه العبارة: «بعد أن أخذت الحمالة منى، قبضت على كتفى بكلتا يديها، وضغطت ببطنها على وجهى وقالت: روح العب .. وتعال بعد المغرب» ... فالرؤية من خلال هذه الدوال تفضى إلى مدلولاتها .

ومعظم نهايات القصص تدخل فى إطار هذا التواتر الذى يعطى السرد بعدا دلاليا رحبا، فكل نهاية من نهايات هذه المجموعة تؤدى إلى فضاء قصصى محتمل، لا تحسم حدثا كما فى القصص التقليدى، بل تفتح الباب لقصة أخرى أو تترك لمخيلتنا تصور ما يحدث، فالقصة الأولى تنتهى بأمر الأب لابنه بالجلوس وإنهاء عفرتته حتى يحضر أبو سليمان لتوصيله إلى أمه، مما أحزنه: «فأملت وجهى إلى الجهة الأخرى لأخفى الدموع الغزيرة التى اندلعت من العينين، ولأكتم الرغبة العارمة فى البكاء». وفى القصة الثانية لا ينتهى الأمر إلى شىء واضح وصريح، ومدت أم الملك يدها لتعبث فى شعرها مبتسمة. وفى «وسوسة» تأتى النهاية موحية ومفتوحة فى آن واحد: «ورفعت قطعة الجبن إلى فمى، ودستها بالقوة وهى تصرخ فى وجهى: كل ..»، وهذه القطعة مسمومة كان قد أعدها هو لها لتأكلها وتموت حتى يخلو الجو لأمه، لكن لا ندرى ماذا حدث حتى إنه ترك فراغا متمثلا فى النقطتين الأفقيتين.

وفى «ظل الرجل» نجده يذكر: «وخرج الحمام من مخبئه يصوصو وينثر الريش الخفيف فى وجه أمه»، وفى «أرض الغربة» لا نجد تلك النهاية الحاسمة، حيث أتى أبو سليمان بالبصلة وفركها ودعكها على ركبته: «ثم قربها من أنف أمى التى انتفضت فجأة ثم سقطت مرة أخرى فى الغيبوبة». وفى قصة «السقوط على الأرض» نجد الأب يضرب بعنف بطن الزوجة لإسقاط حملها، ومحاولة الجيران إنقاذها «من اليد العظيمة التى تلفظ أنفاسها»، ولا ندرى من الذى سيلفظ أنفاسه، أم أنه يقصد يد الأب التى تعبت من كثرة الضرب وقسوته فأوشكت على التوقف.

وفى «آخر الليل»: «روح العب وتعال بعد المغرب» لا نجد تعبيرا واضحا بل مفتوحا للاحتمالات. وفى «حب الزعيم» تنتهى بلطم ابن غنى خديه وبداية العويل، وفى قصة «اقتحام الدار» نجد النهاية بعد وصف مشهد انتقام عبده من صانع الحصر، والنسوة اللاتى أقدمن على صراخ الأخت يقفن بانتظار رجل لأن عبده كان عاريا، ثم ينهيها بجملة: «ولم يجرؤن على الدخول أبدا»، ويترك الباب مفتوحا لأحد احتمالين: هل جاء أحد وأغاث الرجل، أم بقى الأمر على حاله حتى قضى عبده على الرجل تماما؟ وفى قصة «الملاك» ينهيها بـ «وانتظروا جميعا أن تخرج عليهم كريمة يوما ببطن منتفخ يحوى ولدا لا يعرفون له أبا».

وهكذا تتواتر هذه النهايات معبرة عن خاصية يتميز بها سرد هذه المجموعة، التى تشكل لوحة معبرة عن واقع القرية المصرية، وهى لوحة احتفالية أو كرنفالية بتعبير باختين حيث تتعدد فى داخلها الأصوات والحوارات، ويمتزج فيها لفظ المجتمع بلفظ التاريخ، والدين بالعادات، والمأثورات الشعبية بالمأثورات الدينية، كل ذلك فى نسيج محكم صنعه السرد البسيط والمحكم فى آن واحد، والذى استطاع أن يحكم نسج خيوطه مشكلا هذا النسيج المتلاحم، المتمثل فى النص الذى أمامنا والقابل لاحتمالات عدة من القراءات المختلفة، هل يقصد تشريح واقع القرية المصرية؟ أم يتمنى مستقبلا جيدا للواقع المصرى بعامة من خلال أمنياته بتغيير هذه السلوكيات؟ هل يسخر من هذه السلوكيات أم يريد تطويرها؟

والأسئلة كثيرة ومطروحة أمام الدلالات المتعددة الناتجة من القراءة السيميائية لنص مجموعة «عكس الريح» للكاتب يوسف أبى رية.

## الهوامش

(١) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكى، ت: جميل نصيف التكريتى، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص٢١ .

(٢) المرجع السابق، ص٢١.

(٣) مارك أنجينو، التناصية، بحث فى انثباق حقل مفهومى وانتشاره ضمن كتاب إقامة التناصية، ترجمة خير الدين البقاعى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٨٠.

(٤) عكس الريح / ٥٥ .

(٥) محمد على سلامة: المفاهيم العامة للتناص، بحث مرجعى مخطوط .

(٦) عكس الريح/ ص١٠.

(٧) المصدر السابق/ ١٨.

(٨) المصدر السابق/ ٢١.

(٩) صبرى حافظ، التناص وإرشادية العمل الأدبى، مجلة ألف ١٩٨٤/٤٤ ص٢٣.

(١٠) المرجع السابق/ ص ٢٥.

(١١) عكس الريح/ ص٣٣.

(١٢) عكس الريح/ ص ٢١ .

(١٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(١٤) المصدر نفسه / ص ٢٥.

(١٥) المصدر نفسه/ ص ٢٦.

(١٦) جابر عصفور، ذاكرة للشعر، ط مكتبة الأسرة ، القاهرة ، ٣٠٠٢، ص٣٩.

(١٧) عكس الريح/ ص ٨٧، ٨٨.

(١٨) عكس الريح/ ص ٢٢.

(١٩) المصدر نفسه/ ص ٤٣.

(٢٠) المصدر نفسه/ ص٤٥.

(٢١) عكس الريح/ ص ٦٠.

(٢٢) عكس الريح/ ص٧٧.

(٢٣) رولان بارت، نظرية النص ضمن آفاق التناصية، هيئة الكتاب، ١٩٨٨، ص٤٣.

- وراجع: محمد سلامة ، المفاهيم العامة للتناص ، بحث مرجعى، ص١٠.

(٢٤) راجع جابر عصفور، ذاكرة الشعر/ ص٤٤، ٤٥.

(٢٥) مجموعة عكس الريح/ ص ١٢٩.

(٢٦) جابر عصفور، ذاكرة للشعر، ص٣٨، ٣٩.

(٢٧) عكس الريح/ ص ٢١.

(٢٨) المصدر السابق/ ص٥٩.

(٢٩) عكس الريح/ ص ١٠.

(٣٠) المصدر السابق/ ٢٧.

(٣١) السابق/ ٢٣ .

(٣٢) المصدر السابق / ٤١.

(٣٣) جوليا كريستيفا ، علم النطق / ص ٩.

(٣٤) لمزيد من التفصيل راجع بحثنا المرجعى " المفاهيم العامة للتناص" ص ٤١، ٤٢، ٤٣.

(٣٥) غلاف المجموعة طبعة مختارات فصول، عدد ٤١ يونيه ١٩٨٧ .

(٣٦) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة هاشم محمد، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ١٩٩٨، ص ١٦٣، ص١٦٤.

(٣٧) المرجع السابق / ١٦٣.

(٣٨) المرجع السابق / ١٦٤.

# من يُشرع للبشر قوانينهم؟

طلعت رضوان(*)

يُشكل شعار (الإسلام هو الحل) تحديا أمام المصريين، لأنه يضعهم أمام الاختيار بين نظامين للحكم: نظام حكم الدولة الدينية، ونظام حكم الدولة العالمانية التى رسّخت آليات الليبرالية بشقيها الفكرى والسياسى، والتى أنتجت بدورها المفهوم العصرى للديمقراطية بتفريعاتها المتعددة من حريات جماعية وحريات فردية. وبالتالى فإن الاختيار بين هذين النظامين للحكم سيحدد مصير المصريين لعدة عقود قادمة: إما الاستمرار فى التخلف الحضارى الذى يتراكم يوما بعد يوم، والذى يترتب عليه المزيد من التراجع عن الخصائص والمزايا التى حققتها الدولة المصرية منذ عهد محمد على، وبصفة خاصة التشريعات المدنية والجنائية.. إلخ، أو التطلع نحو المستقبل لتحقيق مجتمع العدل والحرية والتنمية والرفاهية.

وأعتقد أن الغالبية العظمى من المصريين تواجه مشكلة حادة فى اجتياز الاختيار بين نظامى الحكم المشار إليهما، فهذا الاختيار أمامه عائقان يشكلان تأثيرا مؤكدا فى اتخاذ القرار لصالح الجماعات الإسلامية، وبالتالى لصالح الدولة الدينية. العائق الأول: طغيان اللغة الدينية على مجمل الواقع المصرى منذ أكثر من خمسين عامًا. لغة دينية طغت وتحكمت فى كل مؤسسات الدولة وأجهزتها، وبصفة خاصة فى مؤسستى التعليم والإعلام، وبالتالى حددت و(صنعت) توجهات وقناعات المواطنين. وقد حققت هذه السياسة التعليمية والإعلامية النتيجة التى يرصدها المشهد الثقافى والسياسى بصعود الإخوان المسلمين إلى السلطة التشريعية بأغلبية تقترب من ربع عدد مقاعد البرلمان، الأمر الذى ينبئ فى ظل الآليات الحالية التى تُعظم من طغيان اللغة الدينية، بأن رصيد التيار الدينى فى الدورة البرلمانية القادمة، سيحقق لهم الفوز بعدد أكبر من مقاعد البرلمان، لو تمت الانتخابات بشفافية كاملة وبرقابة دولية وبدون أى تدخل من الحكومة. طغيان اللغة الدينية هو الذى أقنع غالبية المصريين، أن من يتكلم باسم الإسلام، ودستوره القرآن، هو الأفضل، لأنه هو الذى سيطبق شرع الله، وبالتالى اكتسب شعارهم (الإسلام هو الحل) قبولا وصل إلى مرتبة الإيمان العقيدى. أما العائق الثانى فيتمثل فى أسلوب الخداع الذى لجأ إليه بعض الأصوليين الإسلاميين الذين رفعوا شعار (دولة مدنية ذات مرجعية دينية)، وهو شعار خادع لأنه ـ ببساطة يحمل تناقضه بداخله. إذ إن مصطلح دولة مدنية (بغض النظر عن الأصل التاريخى لكلمة

(*) باحث مصرى.

«مدنية») يعنى فى العرف السائد دولة مؤسسات، لا دولة خليفة أو أمير أو سلطان أو مرشد. فى الدولة المدنية (واسمها الحقيقى دولة علمانية/ ليبرالية/ ديمقراطية) يتم الفصل التام بين السلطة التشريعية والسلطة القضائية والسلطة التنفيذية، وأهم سماتها وخصائصها أن البشر هم الذين يشرعون القوانين التى تنظم واقعهم السياسى والاقتصادى والتجارى والعلمى. وتنظم علاقة المحكومين بعضهم ببعض، وعلاقاتهم بنظام الحكم. إن هذه الخصائص (وهى على سبيل المثال) تختفى تماما تحت سيطرة أى نظام يشترط أن تكون مرجعيته مرجعية دينية. أى أن الشطر الثانى من الجملة (مرجعية دينية) ينفى ويلغى الشطر الأول (دولة مدنية)، وبالتالى فإن أصحاب شعار (المرجعية الدينية) لا يختلفون عن أصحاب شعار (الإسلام هو الحل).

وإذا كان طغيان اللغة الدينية يشكل عائقا أمام غالبية المصريين فى الاختيار بين الدولة الليبرالية والدولة الدينية، فإن محور (التشريعات القانونية) يشكل تحديا أمام التيار الدينى بكل فصائله. إن هذا المحور هو المحك الرئيسى فى الإجابة عن هذا السؤال: هل هناك قيود أو حدود تقيّد أو تحد من سلطة الشعب (أى شعب) فى تشريع القوانين التى تعبر عن ثقافته القومية من ناحية، وتلائم روح العصر الذى يعيشه من ناحية أخرى؟ كما أن (الإجابة) ستحدد: من مع الدولة الدينية (حتى وإن تمسح فى مصطلح الدولة المدنية المراوغ)، ومن مع الدولة الليبرالية؟ وفيما يلى بعض الأمثلة التى أرجو أن يفكر فيها كل من انخدع بطغيان اللغة الدينية، وأن يكون التفكير مجردا من أية عواطف مسبقة:

## أولا: آيات قرآنية توقف العمل بها:

نص الذكر الحكيم «فما استمتعتم به منهن فآتوهن أجورهن فريضة» (سورة النساء/٢٤) هذه الآية الكريمة محل خلاف بين أهل السنة الذين يرون أنه توقف العمل بها فى عهد النبى محمد (ص)، وبين أهل الشيعة الذين يرون أن الذى أوقف العمل بها هو أمير المؤمنين عمر بن الخطاب. ويذهب رأى الشيعة إلى أن هناك من الصحابة من يرى إباحته مثل الإمام على بن أبى طالب وعمران بن الحصين الخزاعى وعبد الله بن مسعود. الخلاصة «أن عددا كبيرا من الصحابة منهم ابن عباس حبر الأمة وعلى بن أبى طالب فى قول الشيعة، يرون أن زواج المتعة مردود إلى الآية المنوّه عنها، وأن بعضا منهم كانوا يقرءون هذه الآية بإضافة عبارة (إلى أجل مسمى): «فما استمتعتم به منهن (إلى أجل مسمى) فآتوهن أجورهن فريضة» بما يقطع بتأقيت هذا الزواج إلى أجل مسمى يحدده الطرفان»[1]، فهل يمكن ونحن فى القرن الحادى والعشرين أن يصدر تشريع قانونى يبيح زواج المتعة؟ وإذا كان البعض سيعترض قائلا: إن هذا رأى الشيعة وحدهم، فإن الواقع أثبت أن أهل السنة فعلوا الشىء نفسه واستنسخوا من (زواج المتعة) زواجًا شبيها أطلقوا عليه اسم (زواج المسيار) وهو مُطبق بالفعل منذ عدة سنوات فى بعض بلاد الجزيرة العربية.

نص الذكر الحكيم فى أكثر من آية على حق الرجل فى الجمع بين زوجاته الأربع وحقه فى الاستمتاع بما يملك من الإماء (المفرد: أمة أى عبدة) وفقا لنظام (ما ملكت أيمانهم) وهو ما نصت عليه الآيتان الكريمتان رقما (٦،٥) من سورة (المؤمنون): «والذين هم لفروجهم حافظون. إلا على أزواجهم أو ما ملكت أيمانهم فإنهم غير ملومين»، وكذلك ما نصت عليه الآية الكريمة رقم (٣) من سورة (النساء): «وإن خفتم ألا تقسطوا فى اليتامى فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت أيمانكم»، فهل يستطيع أى تيار دينى اليوم ونحن فى القرن الحادى والعشرين أن يسن تشريعًا قانونيًا ينص فيه على حق الرجل فى الجمع بين زوجاته وبين اللاتى فى حوزته (ملك اليمين)؟

وهل يجوز لقوى التيار الليبرالى المطالبة بسن قانون ينص على إلغاء تعدد الزوجات؟! وهى الدعوة التى طالب بها كثير من المفكرين قبل يوليو ١٩٥٢، مثل عبد الحميد الحديدى ودرية شفيق[2]، وهو نفس المطلب الذى طالبت به اللجنة العليا للسيدات بحزب الوفد برئاسة السيدة

هدى شعراوى، حيث تقدمن إلى مجلس النواب والشيوخ بمذكرة تضمنت عدة مطالب، كان من بينها ضرورة سن قانون يمنع تعدد الزوجات إلا للضرورة، كأن تكون الزوجة عاقرا أو مريضة بمرض يمنعها من أداء وظيفتها الزوجية، وفى هذه الحالات يجب أن يثبت ذلك الطبيب الشرعى، وكذلك سن قانون يُلزم المطلق ألا يطلق زوجته إلا أمام القاضى، ومحاولة التوفيق بحضور حكم من أهله وحكم من أهلها قبل الحكم[٣]. إن رواد النهضة المصرية الذين طالبوا بإلغاء تعدد الزوجات انطلقوا من روح النص القرآنى الحكيم، وهو ما عبّرت عنه هدى شعراوى حيث كتبت «أظن أن القرآن الكريم بتحديده عدد النساء إلى أربع مطاع، ولكنه لا يوحى بهذه العادة التى كانت منتشرة عند قبائل العرب قبل الإسلام، فإنه يقول بالنص «فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة» (النساء/٣)، «ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم» (النساء/١٢٩). إذن يكون لها (المرأة) حق المطالبة بإلغاء هذه العادة التى توجد الشقاق فى الأسر وتولد البغضاء بين الإخوة والأخوات من أمهات مختلفة إلخ»[٤]. أعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال تحدده طبيعة القوى المسيطرة على آلية التشريع (البرلمان) وعلى السلطة التنفيذية، وباختصار على مجمل الثقافة السائدة فى أى مجتمع بشرى.

يشير المستشار محمد سعيد العشماوى إلى مثالين من الأحكام الوقتية التى نص عليها القرآن العظيم. المثال الأول: النص على حصة المؤلفة قلوبهم من الصدقات (أو الزكاة) وهو النص الذى رفض عمر بن الخطاب تطبيقه لدرجة أن بصق على الكتاب الذى أرسله إليه أبو بكر ومزّقه، لأن عمر كان يطبق ( بوعى أو بدون وعى) قانون (التغيّر) إذ بعد أن قويت شوكة الإسلام، وبعد أن كثر الأتباع والمؤيدون، فما حاجة الإسلام بهؤلاء الذين كان الرسول الكريم يحد من عداوتهم ويبطل هجومهم على الإسلام بـ الحصة التى يقدمها لهم من الصدقات؟ وفى صياغة دقيقة كتب المستشار العشماوى «هل يمكن أن يطبق حكم المؤلفة قلوبهم فى العصر الحالى رغم وجود نص قرآنى مع عدم نسخه ـ فتُعطى الحكومات الإسلامية نصيبا من الصدقات (أو الزكاة) إلى حكومات أخرى قوية تتألفها، أو إلى عصابات مسلحة تُعلن عليها الحرب أو تهددها، فترى الحكومات (الإسلامية) ألا تحاربها أو تعاديها وإنما تتألفها بإعطائها الصدقات؟» المثال الثانى «يتعلق بوقف الحكم الخاص بتوزيع الأراضى المفتوحة على الفاتحين لها. لأن عمر بن الخطاب رأى أن حكم إعطاء الأراضى المفتوحة إلى الفاتحين لم يعد من الممكن تطبيقه ـ لعلة أو لأخرى ـ مع أن هذا الحكم فى القرآن لم يُنسخ. فهل يكون هناك وصف لتصرف عمر وفهم المسلمين وإجماعهم إلا أنهم رأوا أن هذا الحكم كان رهنا بوقت معين أو مخصصا بظرف خاص؟»[٥]

هل يستطيع أى تيار دينى (مهما بلغ تشدده ومهما بلغت نظرته الأحادية) أن يطالب باستصدار تشريع يقنن أحكام الرق (=العبودية) والتسرى بالإماء وهى أحكام منصوص عليها فى القرآن العظيم، ولم تُنسخ لا بالقرآن ولا بالسنة. وقد طرح المستشار العشماوى سؤالا مهما: هل هذه الأحكام عامة لكل زمان ومكان فلا يستطيع أحد أن يطالب بوقف العمل بها وإلا كان كافرا مرتدا، أم أنها أحكام مؤقتة بعصر معين وفترة خاصة، كان الرق فيها ضرورة اقتصادية واجتماعية، بحيث لم يمكن إلغاؤه مرة واحدة؟ وإذا كان الرق والتسرى بالإماء (ملك اليمين) وهى بعض أحكام القرآن أحكاما عامة، فإن معنى ذلك المطالبة بإلغاء الدكريتو (= فرمان أو قانون سلطوى) الصادر بتاريخ ١٨٧٧/٨/٤ والأمر العالى الصادر فى ١٨٩٦/١/٢١ بإلغاء الرق. وأن يدعو (المعترض على ذلك) إلى إباحة الرق، حتى لا يؤمن ببعض الكتاب ويكفر ببعضه، والتصريح بأسواق النخاسة، وتخويل من يشاء حق شراء الإماء والتسرى بهن حتى يحمى نفسه من الانحراف ويعصم ذاته من الزنا[٦].

## ثانيا: إشكالية تنفيذ العقوبات الحدية المنصوص عليها فى القرآن:

١. حد السرقة: قطع اليد:

أ. فى هذه الإشكالية يلاحظ أن التشريعات الحديثة،

حتى فى الدول التى يدين أغلب سكانها بالإسلام، لا تُطبق عقوبة قطع يد السارق، باستثناء المملكة السعودية، وفترة زمنية من حكم نميرى فى السودان، وحكم طالبان (= طلبة الشريعة) فى أفغانستان. إذ إن المعمول به فى معظم الدول الإسلامية، هو توقيع عقوبة الحبس أو الغرامة المالية أو كليهما.

ب. تمثل عقوبة قطع اليد إشكالية أخرى، وهى إلى أى مدى يحرص النظام السياسى والاجتماعى (فى أى مجتمع) على الاستقرار، وتحويل الإنسان الذى يعتدى على حق الآخرين وسرقة ممتلكاتهم إلى إنسان صالح وعضو مفيد ومنتج؟ فعقوبة الحبس تتيح له (بعد قضاء فترة العقوبة) الانخراط فى المجتمع، وهذا الانخراط لا يتحقق إلا إذا كان له عمل شريف يكون هو مصدر دخله. وهذا العمل الشريف لا يمكن أن يتحقق بعد قطع يده، خاصة إذا كان هذا الإنسان (السارق) لا يجيد أى نوع من أنواع الأعمال الذهنية (رغم أنها تتطلب استخدام اليد أيضا)، ولكن الصعوبة تتمثل فى الفئات الذين يعتمدون على سواعدهم فى الأعمال الحرفية (نجار، حداد، عتّال.. إلخ)، فإن قطع يده سيحرمه من إمكانية الاعتماد على العمل الشريف. وبالتالى فإن النظام السياسى والاجتماعى الذى يطبق عقوبة قطع اليد، يحول مجموع مقطوعى اليد إما إلى منحرفين أو متسولين.

ج. الإشكالية الثالثة تتمثل فى تعريف المال المسروق وفقا للفقه الإسلامى: إذ إنه يوجد إجماع بين الفقهاء على أن «حد السرقة لا يطبّق فى سرقة أموال الدولة ولو بلغت الملايين، لأن لكل مسلم حقا فى هذه الأموال هو ما يسمى بشبهة الملك مما يُسقط الحد، فلا يقام أبدا، كما أنه لا يطبق على المختلس (أى خائن الأمانة) ولا على الخاطف أو المنتهب»[٧]، وهكذا فإن سارق رغيف العيش تُقطع يده، بينما مختلس ملايين الجنيهات تكون عقوبته الحبس أو السجن أو تطبق عليه أية عقوبة تعزيزية، وهى فى كل الأحوال أخف من قطع اليد. أى أن مختلس الملايين أفضل من سارق الرغيف وفقا للفقه الإسلامى، بينما القوانين الوضعية تحكم على سارق الرغيف بالحبس وربما يعفو القاضى عنه وفقا لسلطته التقديرية. كما أنه وفقا لتفسير الأصوليين الذين يحرّمون بعض منجزات العصر الحديث، ويرون أنها بدعة ضارة، فإن سرقتها عندهم حلال شرعا، مثل الآلات الموسيقية والتماثيل واللوحات الفنية إلخ.

د. الإشكالية الرابعة تتمثل فى ظهور براءة المتهم بعد قطع يده. وظهور البراءة ليس فرضية ذهنية، وإنما هو واقع تكرر كثيرًا سواء فى مصر أو فى غيرها من البلاد. فما هو شعور الإنسان الذى قُطعت يده وهو برئ من التهمة (التى ربما تكون ملفقة لأسباب سياسية أو خصومات شخصية) خاصة وأن أموال التعويض (بافتراض حدوثه كما هو فى العالم المتحضر) مهما كان حجمها لا تعنى شيئًا بالقياس إلى اليد المقطوعة.

٢. حد الزنا:

الجلد مائة جلدة. وهذا الحد يجب كى يتم تطبيقه، وجود أربعة شهود يؤكدون أنهم رأوا الجماع الجنسى المحرّم بين الرجل والمرأة، ومع مراعاة أنه لا يمكن أن يمر الخيط بين جسديهما. ولو أن أحد الشهود الثلاثة تراجع، فإنه لا يجوز إقامة حد الزنا، كما أن تصميم المنازل العصرية، حيث الشقق المغلقة، يصعب معه إمكانية التلصص على الآخرين، كما كان الحال فى عصر الخيام التى كانت هى المأوى السكنى فى الجزيرة العربية وقت نزول النص. ورغم هذه الحقائق، فإن الجماعات الإسلامية تطالب بأن يكون قانون العقوبات مطابقا للتشريع الإسلامى.

٣. هناك حدود أقل شهرة مثل حد القذف (ثمانين جلدة) وحد الحرابة (وهو القتل أو الصلب أو النفى فى الأرض) وعقوبة شرب الخمر وهى عقوبة تعزيزية لأنها لم ترد فى القرآن أو السنة، وإنما استخرجها على بن أبى طالب قياسًا على حد القذف. وهذه الحدود ـ كما يقول المستشار العشماوى «عقوبات شرطية، بمعنى أنها لا تُطبق إلا بعد توافر شروط معينة، هى قيام مجتمع من المؤمنين التقاة العدول، وتحقيق العدالة السياسية والاقتصادية والاجتماعية ابتداءً ، حتى لا تُستعمل الأحكام

الشرعية فى أغراض غير شرعية، ولكى لا تستخدم العقوبات باسم الإسلام ضد المسلمين من خلال حكومات ظالمة أو حُكام فسقة أو محاكم استثنائية أو تُطبق اعتسافا وظلما بناءً على ضبط زائف أو شهادة مزورة أو حكم جائر، كما حدث فى كثير من التطبيقات على مدى التاريخ الإسلامى، وفى التطبيقات المعاصرة على وجه خاص»[٨].

## ثالثا: المرجعية الدينية والواقع المتغير:

تتأسس فلسفة القانون على احتياجات الإنسان وفقًا لظروف عصره الذى يعيش فيه، ووفقًا لخصائص البيئة التى يعيش على أرضها، ووفقًا لمجمل ثقافته القومية. فى حين أن أصحاب المرجعية الدينية يتجاهلون كل هذه الاعتبارات، وبالتالى تكون النتيجة أنهم يطلبون من الإنسان المعاصر أن يعيش عصرا غير عصره، وبيئة غير بيئته، وثقافات قومية أجنبية لا تعبر عن ثقافته القومية. وفيما يلى بعض الأمثلة على تعارض أحكام المرجعية الدينية مع الواقع المتغير:

إذا أرادت دولة ما أن تُصدر قانونا لتنظيم النسل. وأنه لا يجوز للزوجين أن يكون لهما أكثر من طفل واحد أو طفلين الخ. انقسم أصحاب المرجعية الدينية قسمين، فبينما يرى الأصوليون أن هذا لا يجوز، وأنه حرام لأن الله هو الرازق، يرى (فقهاء السلطة) أنه يجوز وأنه حلال شرعا لأن الإسلام مع (التنظيم وليس مع الفوضى)، فى حين أن علوم العصر الحديث تحسم الموضوع بشكل علمى ينحصر فى مراعاة العوامل التالية: المساحة الكلية للأراضى الزراعية والأراضى العمرانية، حجم الموارد الطبيعية، حجم الطاقة البشرية ونوعيتها.. إلخ، أى أن العوامل الموضوعية هى التى تحدد العدد الملائم للسكان. والدليل على ذلك أن بلادا كثيرة فى أوروبا مثل ألمانيا تشجع زيادة النسل وتقدم مزايا عديدة للأسرة لتحقيق هذه الزيادة.

إذا أرادت دولة ما أن تُصدر قانونا يبيح نقل الأعضاء البشرية للمرضى، قال الأصوليون أن هذا حرام لأنه يؤجل لقاء الإنسان بربه. فى حين أن شيخا مشهورا وكان نجما إعلاميا، بعد أن قال هذه الفتوى بشهور ذهب إلى لندن (بلاد الكفر كما يسمونها) وأجرى له الأطباء البريطانيون عملية جراحية دقيقة، استعاد بعدها عافيته. أما المشايخ الذين يُطلق عليهم صفة الاعتدال، فإنهم يتكلمون فيما لا يعنيهم، مثل متى يكون الإنسان قد مات؟ هل بتوقف ضربات القلب، أم بموت جذع المخ.. إلخ، وهى أمور علمية/ طبية لا شأن للمرجعية الدينية فيها.

ختان البنات: وفيها انقسم أصحاب المرجعية الدينية، بين مؤيد ومعارض. وكل منهما يستشهد بذات المرجعية الدينية، فى حين أن هذا الأمر لا يحسمه إلا الأطباء المتخصصون، وهل هو فى صالح البنت أم ضد مصلحتها.

الادعاء أن الادخار فى مكاتب البريد أو فى بنوك الدولة حرام لأنه ربا. ورغم أن المصنفين بـ (المعتدلين) أو بـ (اليسار الإسلامى) فنّدوا مسألة الربا، وأن البنوك الحديثة لا علاقة لها بمفهوم الربا الوارد فى القرآن، رغم ذلك فإن الأصوليين يهاجمون بنوك الدولة ويسعون لاستصدار تشريع يحرّم التعامل معها، تمهيدا لإقامة شركات نصب ونهب الأموال المسماة حركيا شركات توظيف الأموال. وعن البنوك المسماة (المصارف الإسلامية) كتب المستشار العشماوى أن «هذه المصارف لا تستثمر أموالها فى الإنتاج ـ كما فعل بنك مصر عند إنشائه حيث أقام دعائم الاقتصاد المصرى لكنها تودع أموالها فى مصارف أجنبية ببلاد أوروبا وأمريكا، وتأخذ عليها فائدة تصل إلى ١٤٪ سنويًا، توزع منها على المودعين لديها ما بين ٨،١٠٪ سنويا، زاعمة أن ما تقدمه لهم هو أرباح وليس فائدة، أى أنها تلجأ إلى تغيير الاسم فقط مع بقاء الفعل كفعل غيرها من المصارف فى كل بلاد العالم، وهى تتحايل لتحقيق أهدافها فتغاير بين النسبة التى تقدمها للمودعين بين عام وآخر حتى لا ينتبهوا إلى حقيقة الأمر»[٩].

لو أرادت دولة ما أن تحقق مقاصد الشريعة كما وردت فى القرآن العظيم بتطبيق تكنولوجيا العلم الحديث، فما هو موقف السلطة التشريعية؟ مثال: تنص

آيات الذكر الحكيم أن المرأة المطلقة والأرملة لكل منهما مدة محددة (= عدة) حتى تقترن بزوج آخر. والحكمة فى ذلك التأكد من براءة رحمها من الحمل، لتجنب اختلاط الأنساب، فإذا جاء العلم الحديث، وأصبح من الممكن بواسطة التكنولوجيا الطبية، التأكد من خلو الرحم من الحمل، فهل يجوز استصدار تشريع يسمح للمرأة أن تعقد قرانها على زوج آخر بعد طلاقها أو بعد وفاة زوجها بأيام أو أسبوع إذا كانت مضطرة للسفر مع الزوج الجديد؟ هذا المثال يضع تحديًا جادا أمام المجتمع فى العصر الحديث، ويفرّق بين من يقدسون الثبات ومن يؤمنون بالتغير. بين من لا يفهمون روح النصوص، وبين من يهتمون بسعادة الإنسان.

إذا أرادت دولة ما استصدار قانون يعاقب بموجبه كل من يُكفر الآخر، فما هو موقف السلطة التشريعية؟ سيختلف الوضع لو أن أغلبية أعضاء البرلمان من الأصوليين الذين يرون أن بضاعتهم تعتمد أساسا على تكفير كل مختلف مع مرجعيتهم، وبالتالى فهم ضد كل من يطالب بإلغاء قانون الحسبة الذى يُعطى للنيابة العامة حق إقامة دعوى (الردة) بناءً على طلب من آحاد الناس. أما لو كانت أغلبية أعضاء البرلمان من الليبراليين فإنهم سيوافقون على مشروع القانون الذى يعاقب كل من يُكفر الآخر، وأيضًا سيطالبون بإلغاء قانون الحسبة.

ما هو الموقف لو أن الأصوليين شكّلوا أغلبية مطلقة فى البرلمان (= السلطة التشريعية) وأرادوا استصدار قانون ينص على وجوب تطبيق العقوبات البدنية فى بعض الجرائم، مثل الجلد وقطع الرقبة، وقطع اليد على أن يكون ذلك فى ميدان عام يسمح للجمهور بالفرجة والمشاهدة؟ وما هو الموقف لو حدث العكس وكانت الأغلبية فى البرلمان لقوى التيار الليبرالى الذى يطالب بإلغاء عقوبة الإعدام؟

إن منظمة العفو الدولية، قد وسّعت النظرة الإنسانية إلى المجرم، إذ نص قانونها الأساسى على حث حكومات العالم على أن تُعدل من قوانينها، بحيث يتم تجريم العقوبات البدنية القاسية، مثل الجلد وقطع اليد والرقبة.

وبالتالى تضمّن القانون الأساسى لمنظمة العفو الدولية، حث دول العالم على إلغاء عقوبة الإعدام، وذلك من خلال منطلقين أساسيين: الأول قانون الاحتمالات الذى يضع قاعدة أساسية وهى احتمالات ظهور براءة المتهم بعد تنفيذ الحكم. فما هو الوضع بعد تنفيذ عقوبة الجلد أو قطع اليد وإزهاق الروح؟. فى العقوبات الوضعية (الحبس، السجن، الغرامة) يحق للمتهم البرىء أن يطالب بتعويض أدبى ومادى، ولكن كيف يمكن محو الألم النفسى لمن تم جلده فى ميدان عام، خاصة إذا ظهرت أدلة مؤكدة على براءته، وهنا يكون الألم النفسى مضاعفا، ونفس الشىء بالنسبة لمن قُطعت يده. أما الإشكالية الكبرى فهى الإطاحة برأس إنسان برىء.

أما المنطلق الثانى لفلسفة إلغاء عقوبة الإعدام، فهو منطلق واقعى مستمد من التجارب العديدة فى دول كثيرة، حيث ثبت بالدليل القاطع أن كثيرين قد تم تنفيذ عقوبة الإعدام فيهم ثم تبين أنهم أبرياء.

إن إلغاء عقوبة الإعدام تتأسس على ثلاثة أسباب:

الأول: مراعاة الشفقة بالجانى، حتى ولو كان مدانا، وهو اعتبار إنسانى بحت، تمليه فطرة الإنسان التى يغلب عليها الشفقة، متصورا ذاته مكان الجانى.

الثانى: مراعاة البعد الاجتماعى والفلسفى والنفسى والاقتصادى والثقافى مع مجمل الظروف التى دفعته إلى ارتكاب الجريمة.

الثالث: احتمال براءة المتهم بعد تنفيذ العقوبة.

نظرا لهذه الاعتبارات المهمة، تبنّت منظمات حقوق الإنسان فى أوروبا، ما نص عليه القانون الأساسى لمنظمة العفو الدولية، خاصة أن التاريخ الحديث والمعاصر يحدثنا عن آلاف الأبرياء الذين أعدموا لأسباب سياسية. ففى إيران الخومينية ـ على سبيل المثال ـ سجّلت منظمة العفو الدولية «أسماء ما يزيد على ألفى سجين ورد وقوعهم ضحية لموجة من الإعدامات السياسية السرية فى الفترة من يوليو ٨٨ إلى يناير ١٩٨٩»[١٠] وقد أوضح (آية الله يزدى) رئيس الهيئة القضائية أن أعضاء جماعات المعارضة مثل منظمة مجاهدى خلق الإيرانية، مدانون بصورة

دراسات ومقالات

جماعية «بشن الحرب على الله»، و«الفساد فى الأرض»، ومن ثم فهم معرضون للحكم عليهم بالإعدام»[11].

أما فى السنوات الأولى لما سُمى بالثورة الخومينية، فإن تقرير منظمة العفو الدولية ذكر أن الآلاف من المعارضين السياسيين للحكومة الجديدة، قد تم إعدامهم فى السنوات الأولى للثورة الإيرانية التى قامت عام ١٩٧٩[12].

وتعتبر منظمة العفو الدولية أن من بين فضائح الولايات المتحدة الأمريكية فى مجال حقوق الإنسان، مسألة «الاستخدام المتزايد لعقوبة الإعدام»[13] خاصة بعد أن ثبتت براءة ٢٣ إنسانا بعد إعدامهم[14].

وفى السودان تم إعدام الشيخ محمود محمد طه علنا داخل سجن كوبر يوم ١٨ يناير ١٩٨٥ بأوامر من الرئيس المؤمن الخليفة جعفر النميرى، علمًا بأن الشيخ محمود طه، كان على درجة من التقوى والورع شهد له بهما كل من تعاملوا معه، وكان أحد زعماء الإخوان الجمهوريين، ولم يكن ضد تطبيق الشريعة الإسلامية، وإنما كان ضد تطبيق نميرى والإسلاميين من أتباعه للشريعة الإسلامية، أى قطع يد الفقير سارق الرغيف. ورغم نداءات الاستغاثة من معظم رؤساء الدول ومنظمات حقوق الإنسان إلى أمير المؤمنين محمد جعفر النميرى لإنقاذ حياة الشيخ الجليل، إلا أنه قد تم الإعدام العلنى، لمجرد أنه كان يقف مع العدالة ومع حقوق الضعفاء، رغم أن مرجعيته كانت مرجعية دينية.

وفى مصر تم إعدام الشهيدين محمد البقرى (١٩,٥ سنة) ومصطفى خميس (١٨ سنة) فى مذبحة عمال كفر الدوار بعد ثلاثة أسابيع من ثورة يوليو ١٩٥٢، بعد محاصرة المصانع وبيوت الأهالى بالدبابات واعتقال ٥٦٧ عاملا والحكم العسكرى بسجن الكثيرين. وتم إعدام العاملين المذكورين أمام ١٥٠٠ عامل فى ملعب كرة القدم، وهو المشهد الذى أيقظ من بئر الأحزان مذبحة دنشواى التى ارتكبها ضباط الاحتلال الإنجليزى عام ١٩٠٦ ضد الفلاحين المصريين. ومن هنا لم تكن ثمة مبالغة فى وصف أحداث كفر الدوار فى أغسطس ١٩٥٢ بأنها دنشواى جديدة على يد الضباط الذين أطلقوا على أنفسهم تعبير (الضباط الأحرار)، ولعل أهم درس فى مذبحة عمال كفر الدوار، أن البكباشى عاطف نصار الذى قرأ الحكم (العسكرى) أمام العمال (١٥٠٠ عامل) وقبل الإعدام مباشرة قال إن العامل مصطفى خميس (١٨ سنة) كان «يحارب الله ورسوله فحق عليه القتل»[15]

## رابعًا: التشريعات الوضعية والمرجعية الدينية:

تنص معظم دساتير العالم على أن المواطنين متساوون فى الحقوق والواجبات، بغض النظر عن الدين أو العرق أو الجنس أو اللغة، وبالرغم من ذلك فإن الواقع يشهد تمييزا واضحا يفرق بين أبناء الشعب الواحد. ويكون هذا التمييز أشد وضوحا ضد الأقلية الدينية. وكما هو معروف فى فقه القانون، أن القوانين التى تصدر تكون مكملة للدستور ومعبرة عن روحه. فإذا كان الدستور المصرى ينص صراحة على أن المواطنين متساوون فى الحقوق والواجبات، فهل يمكن استصدار القوانين التالية لتكون تعبيرًا حقيقيًا عن الدستور:

قانون ينص صراحة على توحيد دور العبادة لكل المصريين، لا فرق بين أبناء دين وأبناء دين آخر، وتكون المعاملة بالمثل وعلى قدم المساواة. مع النص على إلغاء كل القوانين والقرارات السابقة فى هذا الشأن.

قانون ينص على إلغاء خانة الديانة من كل المحررات الرسمية.

قانون ينص على ضم المعاهد الدينية (إسلامية ومسيحية) لتكون تحت إشراف وزارة التعليم.

قانون يوجب على وزارة التعليم أن تخصص مادة باسم (الأخلاق) لكل مراحل التعليم الأساسى، يتعلم فيها الطالب نماذج مختارة بدقة من القرآن العظيم ومن الأناجيل الكريمة التى تحض على الفضيلة واحترام الأسرة وكل المعانى النبيلة. وتكون هذه المادة (الأخلاق) بديلا عن حصة الدين، كما أنها ستحقق وحدة أبناء شعبنا المصرى، حيث سيجلس الطالب المسلم بجوار الطالب المسيحى، وبالتالى سيتم تجاوز التفرقة الحادثة حاليًا، وضرورة أن

تتضمن مادة الأخلاق نماذج من ديانات الشرق القديم ونماذج من كتابات الحكماء المصريين، لتعميق انتمائنا لجدودنا الذين شيّدوا الحضارة المصرية.

قانون يجرّم ويعاقب كل من يستخدم الميكرفون فى أى مناسبة فى الأماكن العامة. وأن يكون الأذان فى المساجد بالصوت البشرى. وكل ذلك فى ضوء علوم الطب التى أثبتت خطورة الميكروفون على قلب الإنسان بصفة خاصة، وأنه أسوأ تكنولوجيا أنتجها العلم الحديث.

هذه القوانين المقترحة (وهى مجرد أمثلة) تشير بوضوح إلى القوى التى تؤيدها وتتبناها (أى الليبراليين) وإلى القوى التى تعارضها وتهاجمها (أصحاب المرجعية الدينية) ولعل تصريحات بعض زعماء الإخوان المسلمين توضح وتؤكد ما أذهب إليه. فقد أصدر أحد أعضاء مكتب الإرشاد بالإخوان المسلمين فتوى بخصوص بناء الكنائس وقال إن الأمر على ثلاثة أقسام: القسم الأول: بلاد أحدثها المسلمون وأقاموها كالمعادى والعاشر من رمضان وحلوان، وهذه البلاد (يقصد المدن الجديدة) وأمثالها لا يجوز فيها إحداث (يقصد بناء) كنيسة. القسم الثانى: ما فتحه المسلمون من البلاد بالقوة كالإسكندرية بمصر والقسطنطينية بتركيا، فهذه أيضا لا يجوز البناء فيها، وبعض العلماء (يقصد الفقهاء فى الدين) قال بوجوب الهدم لأنها مملوكة للمسلمين. القسم الثالث: ما فُتح صلحًا بين المسلمين (يقصد العرب الذين غزوا مصر) وسكانها. والمختار هو إبقاء ما وجد بها من كنائس على ما هى عليه فى وقت الفتح (= الغزو) ومنع بناء أو إعادة ما هُدم منها[١٦].

وما هو الموقف القانونى. وما هى حدود سلطة التشريع، لو أن الأغلبية المطلقة فى البرلمان أصبحت فى يد التيار الدينى الذى يطالب بفرض الجزية على المسيحيين فى الدولة الإسلامية مع حرمانهم من الخدمة العسكرية. وهو ما صرّح به أ. مصطفى مشهور المرشد العام للإخوان المسلمين الراحل![١٧] أما أ. محمد حبيب نائب المرشد الحالى فقال «نحن جماعة الإخوان المسلمين نرفض أى دستور يقوم على القوانين المدنية العلمانية، وعليه فإنه لا يمكن للأقباط (يقصد المسيحيين لأن كل المصريين أقباط) أن يُشكلوا كيانا سياسيا فى هذه البلاد. وحين تتسلم الجماعة مقاليد السلطة والحكم فى مصر فإنها سوف تُبدل الدستور الحالى بدستور إسلامى يحرّم بموجبه كافة غير المسلمين من تقلد أى مناصب عليا فى الدولة أو فى القوات المسلحة، وأنه من الضرورى أن نوضح أن هذه الحقوق إنما ستكون قاصرة على المسلمين وحدهم دون سواهم»[١٨] وما ذكره أ. محمد حبيب هو ترديد والتزام بما ورد فى كتيب باسم (نموذج الدستور الإسلامى)، صدر فى لندن عام ١٩٨٤ نص فيه على أن «مواطنة الدولة حق لكل مسلم فقط»[١٩] بل إن الشطط الأصولى وصل إلى درجة أن يعلن أ. محمد مهدى عاكف مرشد الإخوان الحالى أن «الحكم العثمانى لمصر لم يكن احتلالا، ولو أن خليفة من ماليزيا حكم مصر لا يكون محتلا»[٢٠].

إزاء هذه الأمثلة من تصريحات زعماء الإخوان المسلمين، فإن السؤال المشروع هو: لو أن التيار الدينى سيطر على السلطتين التشريعية والتنفيذية، فهل سيُنفذ مشروعه ويستورد لنا نحن المصريين خليفة من ماليزيا أو من أفغانستان؟ ويفرضون الجزية على المسيحيين ويحرمونهم من الخدمة العسكرية، ويقتل السنيون الشيعة والبهائيين، ويحطمون الآثار المصرية كما فعل طلبة الشريعة فى أفغانستان، ويمنعون استخدام التليفزيون والراديو، ويمنعون خروج المرأة من البيت؟ وإذا كان خطاب الأصوليين لم يتغير منذ أكثر من سبعين عاما، فإنهم سيطبعون المستقبل بمشروعهم الماضوى الذى يرفض الحداثة والديمقراطية والاعتراف بقدرة الإنسان على صناعة حاضره، وقدرته على أن يشرّع لنفسه القوانين التى تعبر عن الحضارة فى تجلياتها المتعددة، وأبرزها رفض الأحادية والانحياز للتعددية بكل أشكالها. وبالتالى يكون الأمل فى التيار الليبرالى ومدى قدرته على إقناع الغالبية الساحقة من المواطنين بأن مصلحة الوطن رهن بأن تكون مرجعيتنا الأساسية هى العقل، وقبلتنا الأولى هى الوطن. إن المشروع الأصولى لا يُشكل خطورة

على المسيحيين وحدهم، وإنما على كل شعبنا المصرى، حيث وصموا مجتمعنا بأنه مجتمع جاهلى وكفّروا كل المصريين (مسلمين ومسيحيين) وحكاما ومحكومين. كما أعتقد أنه على التيار الليبرالى أن يعيد النظر فى مسألة الفرق بين الإخوان المسلمين وبين التنظيمات التى تعمل تحت الأرض. فقد عوّدتنا الثقافة السائدة على أن الإخوان المسلمين أرحم من غيرهم مثل (التكفير والهجرة) أو «الجماعة الإسلامية».. إلخ، وكنت أرى منذ عدة سنوات أن الفرق بينهم فى الدرجة والتكتيك وليس فى النوع والأهداف الرئيسية. وكان يشاركنى فى هذا الراحل الجليل المفكر خليل عبدالكريم الذى كتب: «الإسلاميون على اختلاف فصائلهم»، ولا أرى أن بينهم معتدلين ومتشددين. بل جميعهم سواء فلديهم مشروع سياسى، هو الوثوب على السلطة بكافة الطرق، وفى مقدمتها وأفضلها لديهم العنف، وبقصد الترويج لمشروعهم السياسى، طرحوا عددا من الشعارات والمقولات: الإسلام هو الحل، الحاكمية لله، تطبيق الشريعة، الإسلام دين ودولة، الإسلام مصحف وسيف، إعادة الخلافة، القومية الإسلامية، جاهلية المجتمع، أسلمة العلوم والاقتصاد والبنوك والشركات .. إلخ»[٢١].

أعتقد أن أخطر مسألة تواجه أى شعب، هى مشكلة اختطاف عقله. وقد نجح التيار الدينى الأصولى فى مصر فى سرقة عقول غالبية المصريين، ومن هنا يكون السؤال الحاسم هو: كيف يمكن للتيار الليبرالى أن يعيد إلى المصريين عقولهم، ليكون العقل هو المرجعية ونحن نُشرع لواقعنا، كى نخطط لمستقبل أفضل، مستقبل يتأسس على منظومة من القوانين قاعدتها التسامح الفلسفى، الذى يستبعد معتقدات الآخر الدينية والمذهبية، فى تعامله الحياتى، وينظر إليه كإنسان وشريك فى الوطن. أى إنسان ومواطن دون أية اعتبارات أخرى.

******

## الهوامش

١ - المستشار محمد سعيد العشماوى (الإسلام السياسي) سينا للنشر - عام ١٩٨٧ من ص (٢٠١-٢٠٣).

٢ - صابر نايل (العلمانية فى مصر ١٩٠٠-١٩٥٠) مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان عام ١٩٩٧ ص ٢٠٠.

٣ - مذكرات هدى شعراوى - ثلاثة أجزاء - دار المدى للثقافة والنشر عام ٢٠٠٣ - الجزء الثالث ص ٣٦.

٤ - مذكرات هدى شعراوى ـ المصدر السابق ـ جـ ٢ - ص ٩٦.

٥ - المستشار محمد سعيد العشماوى - المصدر السابق - ص ٢٠٠، ٢٠١.

٦ - المستشار محمد سعيد العشماوى - المصدر السابق - ص ١٩٩.

٧ - المستشار محمد سعيد العشماوى - المصدر السابق - ص ١١٦.

٨ - المستشار محمد سعيد العشماوى - المصدر السابق - ص ١٨٣.

٩ - المستشار محمد سعيد العشماوى - المصدر السابق - ص ٦٦، ٦٧.

١٠ - كتاب انتهاكات حقوق الإنسان فى إيران - من عام (١٩٨٧- ١٩٩٠) وهو من مطبوعات منظمة العفو الدولية.

١١ - صحيفة اطلاعات الإيرانية بتاريخ ١٩٩٠/٥/٣٠ - المصدر السابق.

١٢ - المصدر السابق - ص ١٠.

١٣ - نشرة سبتمبر ١٩٩٢ من مطبوعات منظمة العفو الدولية.

١٤ - عن دراسة أجريت عام ١٩٨٧ - نقلا عن كتاب (عقوبة الإعدام: ضد حقوق الإنسان ـ من مطبوعات منظمة العفو الدولية - عام ١٩٨٩ - ص ٣١.

١٥ - عبد المنعم الغزالى كتاب (بعد أربعين عاماً براءة خميس والبقري) نقلاً عن جريدة الأهالى المصرية ١٩٩٣/٩/٨.

١٦ - كتاب (المواطنة فى مصر - مجموعة أبحاث - عن الجمعية المصرية لدراسات الوحدة الوطنية - عام ٢٠٠٦، ومجلة الدعوة الناطقة باسم الإخوان المسلمون عدد رقم (٥٦) ومقال (الإخوان المسلمون والآخر) بقلم عبد الرحيم على - أهرام ٢٠٠٦/٤/٨.

١٧ - أهرام ويكلى ٣-٩ أبريل ١٩٩٧.

١٨ - جريدة الزمان ٢٠٠٥/٥/١٧.

١٩ - د. كمال مغيث (الحركة الإسلامية فى مصر) مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان - عام ١٩٩٧ من ص ٢٠٩-٢١٢.

٢٠ - جريدة الكرامة ٢٠٠٥/١٠/٤.

٢١ - خليل عبد الكريم (الإسلام بين الدولة الدينية والدولة المدنية) سينا للنشر - عام ١٩٩٥ - ص ١٦١.

# ثقافة العنف
# قراءة فى الأدب الإسرائيلى المعاصر

محمد سالمان(*)

## (١)

لا يستطيع أى ناقد أو باحث فى الشعر الصهيونى المعاصر بسائر اتجاهاته أن يفصل هذا الشعر- والأدب عامة- عن الأيديولوجية الصهيونية التى تفرّع منها، وهو ما عبر عنه "يهودا عميحاى" بقوله: "إن فى بلادنا لا يمكن إلا أن نكتب الشعر السياسى، وحتى شعر الحب عندنا هو أيضا شعر سياسى"[١](!!).

بهذه العبارة الموجزة نستطيع فهم مدى العلاقة بين الأدب الصهيونى وبين الأيديولوجية الصهيونية التى توجّه ضبط قوانينه العضوية[٢]، وحتى إذا كان ثمة فصل بين الأدب والأيديولوجيا فى إسرائيل، فإن هذا الفصل لا يتعدى حدود الشكل، ذلك أن جوهر المسألة الأدبية والفكرية والثقافية الصهيونية خاضع لتحكّم السياسة العامة للدولة.

والمتتبع للسياسة العامة لإسرائيل، يلحظ ظاهرة القمع التى تقوم بها أجهزتها ضد بعض الحركات اليهودية المناوئة للقضايا المتعلقة بمصير المجتمع الاستيطانى فى فلسطين، وبصورة أخرى (إذا كانت هذه القبضة الحديدية الخفية للدولة والمجتمع تعتصر المناخ الثقافى وتراقبه بحذر وعن بُعد؛ للتدخل بحسم وعنف كلما رأت ضرورة لذلك، فالأعمال الإبداعية- وهى ربما دون غيرها- تقع عرضة لنوع من التدخل يمسخ رؤيتها إلى ما ينسجم مع رؤية النظام ومتطلباته. والدولة هنا تجثم من خلف الستار تاركة للحركة الثقافية المسيَّسة ذاتها حريتها فى الحركة والتوجيه)[٣].

ولذلك نرى أن الأديب الصهيونى ينطلق فى عمله الفنى من ساحة التوجه السياسى للظاهرة الأدبية، لينتهى أخيرا إلى كتابة نص ثقافى لا يحيد مطلقا عن برنامج الدولة وأهدافها الاستعمارية المباشرة، ولا يتزحزح عن أفكارها العنصرية الواضحة، بل إننا نراه بوقا إعلاميا لكل الحركات الانتقامية والتدميرية التى ترتكبها السياسة الإسرائيلية!!

## (٢)

الأديب بوصفه فنانا، أى كائنا ذا مواصفات حسية وشعورية خاصة، مؤهل لالتقاط خفايا المجتمع الذى يعيش فيه، الأمر الذى يوفر للعمل الأدبى ثراء وفيرا من الحقائق والمعلومات، التى يمكن للباحثين التقاطها وجمعها وتنسيقها وربطها بمعارفهم السابقة عن الواقع الاجتماعى موضوع العمل الأدبى ومحل البحث.

(*) باحث مصرى.

وهو أيضا-الأديب- لا يملك بحكم طبيعة العمل الأدبى أن يطمس الحقائق السياسية والاجتماعية، أو الاتجاهات النفسية الاجتماعية الباطنة فى المحيط الشعبى، إذا ما وضع عمله الأدبى فى خدمة السلطة القائمة؛ ذلك أنه يضطر فى سياق دفاعه عن أوضاع معينة إلى الإشارة الضمنية للحقائق والميول التى يدافع ضدها، لهذا كانت الوثيقة الأدبية قديما تعمل على استكمال المعلومات عن حقيقة الموقف الشعبى والتيارات الباطنة فى المجتمعات، التى تحرص مصادر التاريخ الرسمية على طمسها وإهالة الضباب عليها(٤).

ولهذه الأسباب، انتبهت الإدارة الإسرائيلية- مبكرا- إلى ضرورة دراسة الأدب العربى؛ فهو السبيل للتغلغل داخل المجتمع الشعبى، لهذا كانت ترجمة أبا أيبان- وزير الخارجية الإسرائيلى الأسبق- لرواية توفيق الحكيم (يوميات نائب فى الأرياف)، وهى رواية تغوص فى أعماق المجتمع الريفى المصرى وتصور دقائقه. ولهذا أيضا، يجب علينا دراسة الظاهرة الأدبية الإسرائيلية؛ ففيها يتجلى الفكر الأيديولوجى للسلطة الصهيونية الحاكمة.

## (٣)

من المعروف أن المجتمع الإسرائيلى يختلف فى تكوينه عن المجتمعات الإنسانية التى تنشأ ضمن أوضاع اجتماعية واقتصادية خلال فترات تاريخية متعاقبة. فاليهود فى إسرائيل أتوا من شتى أنحاء العالم، وإذا نظرنا إلى ذلك المجتمع فسوف نلاحظ الفارق الكبير بين العناصر البشرية المكونة له، والتى تتمثل فى اليهود الأوربيين (الاشكنازيم)(٥)، واليهود الشرقيين (السفاراديم)(٦)، والعرب.

ولما كان اليهود القادمون من الغرب يتمتعون بسبب تطور البلاد التى جاءوا منها بمستوى راق من المعرفة والثقافة والفكر والإبداع، ويتأثرون تأثرا كبيرا بالحضارة الأوربية، لذلك رأوا فى أنفسهم أنهم أرقى من إخوانهم اليهود الشرقيين والعرب، ومن هنا نلاحظ أن (الاشكنازيم) يحتلون المرتبة العليا فى بناء الهرم الاجتماعى فى إسرائيل، ثم يأتى اليهود (السفاراديم) بعدهم من حيث التدرج الطبقى. أما اليهود العرب فيرزحون فى مرتبة متدنية حقيرة!!

وقد أشار "حاييم هزاز" إلى هذا التدرج الاجتماعى فى روايته "ياعيش"، فحينما كان "ياعيش"- بطل الرواية- يتحدث مع ابن أخيه أثناء سيرهما، ظهر لهما رجل غريب فى شوارع المدينة، وبسؤاله اتضح أنه قادم من فلسطين، وتوافد عليه الناس يسألونه:

- كيف هم اليهود هناك؟ هل هم مثلنا؟ ومن أين جاءوا؟

- اليهود هناك ليسوا مثلنا، إنهم اشكنازيم وسفاراديم، وهناك أيضا من بلدان إسماعيل (العرب)، ولكنهم جميعا يخضعون للاشكنازيم الذين هم فى أغلبهم أثرياء، وأصحاب الأمر والنهى وشديدو البطش(٧).

ولقد أسهب الباحثون والأدباء فى الحديث عن الأشكال المختلفة من التمييز العنصرى الإسرائيلى ضد العرب، ويمكن إجمالها بإيجاز أن التمييز فى أماكن السكن، وذلك بإجبار العرب بأن يقيموا فى مناطق معينة، وكذا التفرقة ضدهم فى الخدمات الاجتماعية والصحية والتعليمية(٨)، وحرمانهم من كثير من الحقوق المدنية، لاسيما فيما يتعلق بحريتى الحركة والتعبير، وقد كشف الكتاب السنوى لإسرائيل لعام ١٩٧١، أن عدد العرب المستخدمين كموظفين تنفيذيين فى المؤسسات والوزارات بلغ (سبعة) فقط من مجموع ١٦٢٢ موظفا(٩)، وقد بلغت نسبة العرب الموظفين لليهود نحو ٣٪ عام ٢٠٠٠(!!).

ويبرز "أ. ب. يهوشواع" ميادين الأعمال التى يعمل بها العرب، فيروى فى روايته "العاشق" عن نوعيات هؤلاء العمال على لسان الشاب العربى "نعيم"، فيقول:

"عمال بناء، عمال حدائق، غاسلو أطباق، حفارو آبار، خادمات، عمال كراجات، كلهم يحملون أكياسا بلاستيكية فارغة، وهويات جاهزة فى الجيب الأيسر لإخراجها"(١٠).

وكذلك يشير "عجنون" فى روايته "أمس الأول" إلى

العرب الحمّالين، فيقول إنه عند وصول "إسحاق كومر" (بطل الرواية) إلى فلسطين ، قابله الحمّالون العرب فى ميناء حيفا، وكانوا لا يكفون عن طلب النقود وبعدها البقشيش، فيقول:

".. لم يتمكن من جمع أفكاره حتى وقف عنده الحمالون، وطلبوا منه نقودا، فأخرج حقيبته وأعطاهم، ثم عاودوا الطلب فأعطى لهم، وعاودوا الطلب مرة أخرى، وأخيرا طلبوا "بقشيش"... وبمجرد أن انصرف عنه العرب جاء يهودى وأخذ أمتعة إسحاق"[١١].

ويتضح أيضا تدنى الطبقة العربية ونوعية عمالتها فى قصة "آهارون أمير": "أنقذ إسرائيل"، ووضح ذلك جليا من خلال حوار دار بين "نون" (بطل القصة) وصديقه "جرشون" والعامل اليمنى الذى يقول:

"هذا الصباح لم يأت العرب الذين يعملون عنده، حينئذ انتظرنا بعض الوقت لرؤية إذا كانوا سيأتون. وعندما رأينا أنهم لا يأتون قال اثنان أو ثلاثة عمال إنه حدث فى الأمر شىء بالتأكيد، وليس من المناسب البقاء هنا، وذهبوا فى النهاية لحال سبيلهم"[١٢].

وهذه النظرة العنصرية – كما حددتها الأيديولوجية الصهيونية، وواكبها الإبداع الإسرائيلى، قد أثرت بشكل كبير فى توجيه المجتمع، ففى استفتاء شعبى جرى فى السبعينيات من القرن الماضى، جرى بين مجموعة ممثلة للمجتمع اليهودى الإسرائيلى من حيث رؤاهم بشأن العرب، كانت الإجابات كالتالى[١٣]:

| | نعم | لا |
|---|---|---|
| العرب أكسل من الإسرائيليين | ٥٣٪ | ٣٦٪ |
| العرب أقل ذكاء من الإسرائيليين | ٧٤٪ | ١٩٪ |
| العرب أقل شجاعة من الإسرائيليين | ٨٠٪ | ١٢٪ |
| العرب أحط من الإسرائيليين | ٦٧٪ | ٢٣٪ |
| العرب أكثر قسوة من الإسرائيليين | ٧٥٪ | ١٧٪ |
| يحملون حقدا ضد الإسرائيليين | ٦٨٪ | ٢٦٪ |

على الرغم من أن هذا استفتاء شعبى فإن له صدى كبيرا فى الأدب الصهيونى، من أمثلة ذلك ما ورد فى قصة: "سيد قومه"، لـ"يهودا بورلا"، والذى يصف فيها مدى القسوة التى يتعامل بها العربى مع الآخرين، فعندما علم "طلال" أن هناك علاقة بين أخته "حميدة" وشاب يهودى "جدعون"، كان رد فعل "طلال" التفكير فى نوع العقوبة التى سيلحق بها أخته:

"فكرت فى الواقع فى كل الأوقات: أأحرمها من جمالها؟ أأفقأ عينها، أم أقطع ساقها؟"[١٤].

وفى قصة "آهارون أمير": "أنقذ إسرائيل"، يصف الكاتب العرب بأنهم مخربون سفاحون، فيقول:

"العرب! العرب يحطمون كل شىء، سفاحون سفاحون!"[١٥].

ويصف "يهوشواع" فى روايته "العاشق" الشاب العربى "نعيم" بأنه إنسان بعيد عن النظافة والتحضر، ولكنه تعلم فيما بعد كيفية النظافة على يد العجوز اليهودية "فيدوتشا"، فيقول:

"يعود العربى آخر الليل قذرا، حذاؤه ملىء بالطين، لكنه تعلم أن يخلع حذاءه عند المدخل، والدخول بجواربه فقط داخل الشقة"[١٦].

وفى رواية "الرحلة إلى أور الكلدانيين"، يصف "دافيد شحر" العربى بالجهل والتخلف، فيقول على لسان الطبيب الذى يعالج ابنة العربى:

"كلاب أبناء كلاب، مرة أخرى دهنتم عينيها بقشر الثوم، يا أيها الأنغال، وكنت قد حذرتكم من أنكم ستصيبون ابنتكم بالعمى التام"[١٧].

هذه الأوصاف البذيئة هى عينها التى وصف بها "يهوشواع" العرب فى روايته "العاشق"، فيقول على لسان "فيدوتشا" العجوز اليهودية، للشاب العربى "نعيم"، الذى يقيم عندها، فتقول:

"هذا العربى الصغير يجلس فى الكرسى أمامى، كلب ملعون، يقرأ فى هدوء، وأشعر أنا بأنه يتمتع"[١٨].

وفى رواية "ياعيش" لـحاييم هزاز، يتباهى الرجل بالأسرة اليهودية، حيث ترفض الأم الأرملة اليهودية أن تشبه ابنها "ياعيش" بعائلة "ال دواشنة العربية"، فيقول على لسان الوكيل الذى جاء يغريها بالسماح لابنها أن يغنى ويرقص فى الملاهى:

"أيمكن تساوين الملك بآل دواشنا، ليمح الله اسم هؤلاء الكلاب"[١٩].

وفى موضع آخر من الرواية نفسها، خرج "ياعيش" وصديقه "حمودى" للتجارة، وظهر فى طريقهم جماعة من العرب، أخذ "حمودى" يسب ويشتم بعد أن اختفت الجماعة عن الأنظار، فقال:

"كلاب أبناء كلاب! متى ياالله تنتقم لنا من أبناء الرذيلة؟ ليمح الله اسمهم وذكراهم"[٢٠].

أما قصة "على حد الرصاصة" لإسحاق أورباز، فقد تطرق إلى كيفية معاملة السلطات الإسرائيلية للعرب، فوصفها بالإهانة والقسوة، فيقول واصفا تصرف الجندى الإسرائيلى مع أسير عربى عندما أنزل يديه من فوق رأسه ثم أعادها إلى مكانها بسرعة:

"عربى قذر، أمرته أن يرقد على وجهه ويداه ممدودتان ومبسوطتان، وضربته بحذائى فى مؤخرته لإرهابه"[٢١]،

وهو ما أكده "هامئيرى" فى قضته "الرابع"[٢٢]!!

ولكن يبدو أن هناك كلمات شائعة على ألسنة الحاخامات والمفكرين يصفون فيها العرب بالوحشية والانحطاط والقذارة والتخلف.. وتظهر هذه الأوصاف كثيرا فى الأدب الإسرائيلى الحديث، ففى قصيدة "وقت الحراسة" للشاعر " شاءول تشرنيحوفسكى" وفيها يصور الشخصية العربية بالوحشية وتعطشها للدماء، فيقول:

من أجل أب تقدم به العمر، ومن أجل أم عجوز
قدسا الرب فى قوتهما وبأسهما
وباركا الابنة وتركا ابنهما
للحرب المقدسة ضد وحوش البشر
ضد إنسان الصحراء المزدرى والمتعطش للدماء[٢٣].

وهى أيضا الأوصاف التى عبر بها "عاموس" فى قصته "أراضى ابن آوى"، حين وصف العرب بأنهم غبار الإنسانية وأعداء الحضارة، وأنهم جاءوا إلى منطقة متطورة معمورة فدمروها، وجلبوا إليها القمل والبراغيث والقذارة، فيقول على لسان شاب يهودى يدعى "متاتياهو":

"جمهور عفن مكفهر، ذو عظام بارزة، ينشر القمل والبراغيث، وتفوح منه بلا شك رائحة كريهة، والجوع والكره سبب جفاء وجوههم، تتقد عيونهم اتقادا جنونيا .... وهم يمرون على القرى الخربة المهجورة ولا يعوقهم شىء، وفى تدفقهم نحو الغرب يجرفون كل ما يصادفهم، ويقتلعون الأوتاد، ويتلفون الحقول، ويحطمون الأسيجة، ويدوسون الحدائق، ويحولون لون الحدائق والبساتين الخضراء إلى لون أصفر... ويتسلقون الجدران كالقرود المتوحشة..."[٢٤]، ثم يصف العربى فى موضع آخر بقوله: "البدوى يشم رائحة الضعف من بعيد، فإذا لاطفته بكلمة جميلة أو بابتسامة يهجم كالحيوان المفترس يحاول اغتصابك..."[٢٥]!!

ومن ناحية أخرى، يحذر "تشرنيحوفسكى" فى قصيدته "النصيحة" المستوطن الإسرائيلى من العربى "المتوحش"، فيقول:

اجعل حراسة فى النهار والليل ضد العربى المتوحش
خشية أن يأتى فينزع شجرتك
الشجرة غالية عندك كابنك[٢٦].

هكذا كانت العنصرية "طافحة" على سطح الأدب الإسرائيلى، وما العنصرية إلا واحدة من أهم الأطر المرجعية للحضارة والمجتمع الغربى، وقد وُلِدَت الصهيونية سفاحا داخل هذه الأطر، وهو ما كشف عنه "حاييم وايزمان" حين آمن بأن القضية الصهيونية هى قتال الحضارة ضد الصحراء، وكفاح التقدم والفاعلية والصحة والتعليم ضد الجمود والركود[٢٧].

## (٤)

إذا كانت السلطة السياسية الإسرائيلية، ورجال الفكر والإطار الثقافى والأدبى، يدعون للعنصرية الجنسية والمذهبية، فإن ذلك يدعو بلا شك لوجوب القضاء على هذا الجنس المتوحش (العرب)، وما الحرب على غزة ببعيدة، إذ هى خلاصة الفكر العنصرى!!

ومن الطبيعى لهذا الفكر ونتائجه أن يواكبه الأدب ويصوره، وهو ما صنعه الشاعر "بياليك" فى قصيدته: "رواية النار"، حيث يقول:

من أعماق الفناء أخرجوا لى نشيد الخراب

أسود كجمرات قلوبكم

وانقلوه إلى الشعوب، وتبددوا بالمغضوب عليهم من الله

وضعوا جمراته على رءوسهم!!

وازرعوا الفناء والإبادة فى جميع حقولهم

......................

وإذا ما وقعت أنظاركم على رخامها وتماثيلها

فلتتحطم كالخزف!!

وانقلوا معكم سخرية مرة كالعلقم،

لا تعرف الرحمة(٢٨).

فالشاعر يغذى نفسه بعاطفة الحقد الشديد، ويأمل فى إبادة الحقول وتحطيم الرخام والتماثيل، وما هى إلا صور رمزية لطبيعة ساحرة وحضارة عامرة!

ولننتقل لشاعر آخر أفرزه الفكر العنصرى ونظرة الازدراء للعربى، وهو الشاعر "إسحاق بولاق"، فى قصيدته "إحساس" نراه يقول:

سداد الحسابات فى ظنى

فيما بين النهرين بدأ

هناك .. ألقى رب إبراهيم المهزوم

إلى نيران الأتون

ومنذ دمرت أوثان عمورة وسدوم

وأبناؤه بانتظام

تحت شعار "لا تقتل"

يقتلون ..

.......

ليحيا نبذ السلبية !

كلماتى ..

لتكن كلماتى .. فيالق

أشواك ..

لتسقط أركان عالم

منحط بزئير جبار(٢٩).

وإذا كانت قصيدة إسحاق بولاق السابقة مغلفة بثوب شفاف، فهى تظهر الدعوة للحرب والإبادة لشعب وادع يسكن بين النهرين (النيل/ الفرات)، وهو ما صوره أيضا الشاعر "يهودا عميحاى" فى قصيدته "أغانى أرض صهيون"، التى تقول:

هذه هى الأرض التى يسكن الأموات

تربتها ..

بدلا من الفحم والذهب والنحاس

وهم وقود لمجىء الخلاص(٣٠) (!!!)

إن هذا الشعر الذى يؤمن به الشاعر والذى أراد أن يعبر من خلاله عن قضيته اليهودية، سقط فى اللاشعر والإسفاف الأدبى الذى قلما يصل إليه شاعر مهما أرهقته الظروف وحطت من شأنه الدنيا.. وعلى نفس هذا المنوال نقدم نموذجا شعريا آخر للشاعر "أفريم سيدوم"، حيث يخاطب فيه الأطفال الذين يحملون السلاح لأجل الذود عن طفولتهم ووطنهم وأحلامهم الصغيرة، نراه يقول بلغة عدائية خالية من أى أثر شعرى إنسانى:

ياأطفال صور وصيدا

إنى أتهمكم .. ألعنكم

لأنكم مخربون ..

إرهابيون صغار

تحملون الآر بى جى

بدلا من الحقائب والكتب

أطفال صور وصيدا

إنى .. أتهمكم .. ألعنكم

ستنامون محطمى العظام

فى الحقول والطرقات

...................

وينتقل بالحديث للنساء، فيقول:

كل النساء فى صيدا وصور

كل الأمهات .. كل الحوامل

كل المسنين .. كل الأرامل

ها نحن قادمون لنعاقبكم

لنقتص منكم

فرجالكم مخربون عناد

وأبناؤكم صيادو دبابات !!(٣١)

إن مثل هذا الشعر الذى يبدعه الكتاب الصهاينة،

يمثل بصراحة اللافن، وغيابا مطلقا للجمالية، بل إنه يجابه قارئه بصفات الكوارث والسوداوية ومشاعر الحقد والكراهية، التى تمثل إحدى الخصائص العدوانية التى زرعتها التربة الصهيونية السياسية فى الأجيال اليهودية التى استوطنت فلسطين، وخاصة منها تلك الأجيال اليهودية التى عرفت نور الحياة فى أديمها، وهو أيضا ما صوره "روبيك روزنتال" بقوله:

اقتلوهم . صرخ أحدهم
صرخنا جميعا
احصدوهم .. اذبحوهم .. اقتلوهم
نريد أن نرى
دماء من قتلوا أطفال معالوت
.........................
شاهدت دماء كثيرة
فارتاحت نفسى !![٣٢]

## (٥)

إذا كانت طبيعة الأدب الصهيونى - كما رأيت- تدعو للعنصرية وثقافة الإبادة للعرب، مع أن جوهر العملية الأدبية تهذيب المشاعر والأحاسيس والعمل على رقيها .. وكذلك العمل على تحقيق المثل الإنسانى الأعلى ، ولذا أرانى مصدقا شاعرهم "يهودا عميحاى":

"إن فى بلادنا لا يمكن إلا أن نكتب الشعر السياسى، وحتى شعر الحب عندنا هو شعر سياسى".

ولكن يبقى السؤال: هل نحن مستيقظون أم ........؟

وإذا كانت الأخرى فهل يتحقق قول شاعرهم:

اطردوا كل الخونة
من البلاد اليهودية
لا نريد هنا
إلا كل صهيونى حقيقى[٣٣] (!!)
إن هذا هو ما لا أتمناه، ولا أرجوه .

## الهوامش

(١) انظر: محمد الصالح العيارى، الشعر العبرى والصهيونى المعاصر- كتاب المعارف، سوسة، تونس ١٩٩١، ص١٠٧.

(٢) إن الضبط الأيديولوجى الذى تقوم به أجهزة الدولة الإسرائيلية لم يقتصر فقط على الظواهر الاجتماعية والسياسية والإدارية والعسكرية، إنما قد شمل أيضا الثقافة والفكر والأدب والفنون التى قد ينتجها الكيان الصهيونى، وهذا يعنى أن الدولة تقوم بالتوجيه العام للظاهرة الأدبية، وترعى سبل تطورها وانحدارها والتزامها بما يكفل لها خدمة السياسة الأيديولوجية للحركة الصهيونية، دون أن تتدخل فى سيرورتها الداخلية، ولكن شرط ألا تحيد أبدا عن المنطق العام الذى قامت عليه الصهيونية السياسية.

(٣) انظر: مجلة شئون عربية (عدد خاص بفلسطين) عام ١٩٨٤ ، ص٤٠٦.

(٤) انظر: د. إبراهيم البحراوى، الأدب الصهيونى بين حربى يونيه ١٩٦٧ - أكتوبر ١٩٧٣، ص٨.

(٥) الاشكنازيم: هم اليهود الذين استقروا فى شمال أوربا وشرقها. وكلمة (اشكناز) كانت تدل فى الفكر اليهودى فى العصور الوسطى على الأراضى الأوربية التى يسكنها الجنس الجرمانى، ثم أصبحت تعنى "ألمانيا" باختصار. ومع ذلك فإن جزءا كبيرا من اليهود الاشكناز سكنوا مناطق كثيرة فى أوربا كفرنسا والنمسا وبولونيا والاتحاد السوفيتى. انظر: د. حسن ظاظا، الفكر الدينى الإسرائيلى أطواره ومذاهبه، معهد الدراسات العربية، القاهرة ١٩٧١، ص١٤٣-٢٤٤ . وكذلك: آلان إنترمان: اليهود عقائدهم الدينية وعباداتهم، ترجمة د. عبدالرحمن الشيخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٤ ص٣٩٦.

(٦) السفارديم: هم اليهود الذين استقروا فى حوض البحر المتوسط. وكلمة (سفاراد) كانت فى الفكر اليهودى فى العصور الوسطى تدل على شبه جزيرة إيبريا، التى تضم إسبانيا والبرتغال، ثم أصبحت تعنى "إسبانيا" باختصار. انظر: المصدرين السابقين.

(٧) انظر: رواية "ياعيش"، ص١٢٤.

(٨) يقوم الكيان الإسرائيلى بكامله على مجموعتين من البشر، أولاهما: يهودية لها أرقامها ومؤشراتها ووسائلها الخاصة، وثانيتهما: غير يهودية لها حسابات أخرى.

(٩) انظر: خالد القشطينى، الجذور التاريخية للعنصرية الصهيونية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١ (ص٩٨-١٠٠).

(١٠) انظر: رواية "العاشق"، ص١٥٦.

(١١) انظر: رواية "أمس الأول"، ص٤٠.

(١٢) انظر: قصة" أنقذ إسرائيل"، ص٨٧.

(١٣) خالد القشطينى، الجذور التاريخية، مرجع سابق، ص١٠٢.

(١٤) انظر: قصة "سيد قومه"، ص١٣٥.

(١٥) انظر: قصة" أنقذ إسرائيل"، ص٨٧.

(١٦) انظر: رواية "العاشق"، ص٣٠٧.

(١٧) انظر: رواية "الرحلة إلى أورالكلدانيين"، ص١٧٢.

(١٨) انظر: رواية "العاشق"، ص٣٠٧.

(١٩) انظر: رواية "ياعيش"، ص٢٤.

(٢٠) انظر: المصدر السابق، ص٥٢، نلاحظ أن جملة "ليمح اسمهم" الواردة بالرواية قد ذكرت فى المزامير، انظر: مزامير ١٣/١٠٩.

(٢١) انظر: قصة "على حد الرصاصة"، ص١٨٤.

(٢٢) انظر مثلا ص١٤٧ وغيرها.

(٢٣) انظر: قصيدة "وقعت الحراسة"، ويلاحظ أن بعض العبارات مستقاة من سفر التكوين ١٦/ ١٢، فقد ورد فى وصف إسماعيل (أبى العرب) "وأنه سيكون إنسانا وحشيا ...".

(٢٤) انظر: قصة "أراضى ابن آوى"، ص٢٢.

(٢٥) المصدر السابق، ص٣٩.

(٢٦) انظر: القصيدة بمفاهيم عنصرية فى الأدب العبرى الحديث، للدكتور سعيد عبدالسلام، ص١٣٧، دار الثقافة العربية، القاهرة ٢٠٠٧، ويعد هذا الكتاب من المصادر الرئيسية لهذه الدراسة.

(٢٧) انظر: لشى (آن م) النظرية والممارسة الصهيونية ١٩١٧-١٩٦٧، ترجمة: يسر عبدالموجود، عالم الفكر، المجلد ١٤، العدد الأول، الكويت، ١٩٨٣، ص٥٤.

(٢٨) انظر: البروفيسور يوسف كلوزنر، الموجز فى تاريخ الأدب العبرى الحديث ١٧٨١-١٩٣٩، تعريب: د. إسحق شمسوش، مراجعة: شموئيل موريه، عكا ١٩٨٦، ص١٢٣.

(٢٩) نقلا عن: الأدب الصهيونى، مرجع سابق، ص٧١.

(٣٠) المرجع السابق، ص٨٧.

(٣١) انظر: ملحق معاريف الإسرائيلية، ترجمة: خليل السواحرى، بتاريخ ١٩٨٢/٦/١٥، عن "الرأى" الأردنية.

(٣٢) انظر: مجلة همولام هازيه، ترجمة: على بدران، بتاريخ ١٩٨٣/٣/٩، عن "الرأى" الأردنية.

(٣٣) انظر: ملحق يديعوت أحرونوت، ترجمة خليل السواحرى بتاريخ ١٩٨٢/١٠/٢٢ عن "الرأى" الأردنية.

# البطل الضد ونقد الواقع
# فى ثلاثية خيرى شلبى

صلاح السروى(*)

يكشف هذا العمل المهم- بجرأة وقسوة غير مسبوقتين- عورات الواقع المصرى المعاصر، ويفضح القبح الكامن فى بنائه الاجتماعى، الطبقى والسياسى، كما يبرز الأزمة الروحية والمادية الفريدة لدى إنسانه؛ فإذا بنا أمام عالم يتجسد فيه الفساد كيانا أخطبوطيا يمسك بتلابيب كل الموجودات والأفراد، يكاد لا يفلت أحدا أو شيئا؛ فيصل التشوه مداه، وتختلط النسب والمعايير، وتنقلب القيم والمثل، ويصبح الجناة ضحايا والضحايا جناة. عالم لا يستطيع المرء أن يتعاطف مع أحد من أطرفه، فالجميع لص بطريقته، وكل على قدر إمكانياته فى اللصوصية.

إزاء كل ذلك تصبح البطولة خروجا على القانون، وقدرة على التحايل والتخفى، أو عنفا ماديا مباشرا، بغية البقاء فى قلب هذا العالم بقوانينه وسماته، التى لم يعد يفكر أحد فى تغييرها، لرسوخها وتمكنها من جذور الوجود الاجتماعى. حتى أحداث التاريخ الوطنى تصبح مجرد حركات هامشية لا تقوى على النفاذ إلى جوهر الحقيقة الاجتماعية، فتتمخض عن خيبات تجر خيبات، وتنهار الأحلام والطموحات. لكن يبقى شىء واحد خالد كلى الحضور والفاعلية: رموز هذه الطبقة التى أثرت من الخراب وارتفعت فوق الحطام، يبقى أغنياء المصادفة الذين عرفوا كيف يستفيدون من كل الأوضاع ويلعبون بكل الأوراق ويتاجرون بكل شىء، فإذا بهم يربحون كل شىء ويصبحون السادة الفعليين للمجتمع، ولا يبقى لهم بعد ذلك إلا "إملاء" مذكراتهم. وهذا ما وصل إليه "حسن أبو ضب" بطل هذه الرواية الهامة وأحد أنجح رموز هذه الطبقة.

كيف حقق هذا الغنى الأسطورى، وهذا النفوذ المطلق؟ لقد تغلغل.. "فى كل شىء فى البلاد، وبات حاكما بأمره يخطب الجميع وده ويتملقونه ويمسحون له الجوخ فى كل مكان" (أولنا ولد ص٧)، بعد أن كان مجرد لص صغير معدم فى إحدى قرى صعيد مصر المنفى المليء بالعنف والدم.

هذا ما تجيب عنه الرواية من خلال تشريح عميق ونافذ لعلاقات القوى ومراكز النفوذ داخل المجتمع المصرى خلال هذه الحقبة، وانعكاسات ذلك على الإنسان الفرد، الذى يستجيب بدوره ويمارس فاعليته الخاصة، فيصل- فى إطار هذا المناخ الفاسد- إلى قمة السلم الاجتماعى، مضيفا طابعه وبصمته الخاصة على عالم الفساد المسيطر على كل المقدرات. لهذا.. "زهد

(*) أستاذ جامعى مصرى.

حسن أبو ضب فى كل شىء منذ أن توفرت له كل السلطات، ولم يعد يطلب من الله غير الستر ومغادرة هذه الحياة الفانية فى سر هادئ يمكنه من النظر فى أمر الحياة الباقية، تلك التى لم يعطها من قبل نظرا على الإطلاق إلا فى أواخر أيامه" (أولنا ولد ص١٠)، وهو ما يعنى وصوله إلى حد التشبع الكامل وتحقيق الحدود القصوى من "النجاح" فى الدنيا، ولم يبق له إلا النجاح فى الآخرة أيضا وبنفس الطريقة.

من هنا قد تصبح هذه "الأمالى" نوعا من إبراء الذمة ومحاولة التنصل والتكفير عما ارتكبه فى فترة عنفوانه، وقد توحى كذلك بأننا أمام نوع من أدب الاعتراف الذى يقف وراءه الولاء المطلق للحقيقة، ولكن هذا بعيد تماما عن تفكير "حسن أبو ضب" الذى يتميز بنزعة عملية ذرائعية غالبة، بل إنها نوع من استكمال أبهة التسيد والنجومية، وإبراز البطولة والألمعية التى تميزه عن باقى أغنياء المدينة الذين يفتقدون مضاءه ورجولته!! وهو، من ثم، لازال يرنو بعينه إلى الدنيا التى أصاب منها ما اشتهى ولم يزهد فيها بعد كما يقول الاقتباس السابق، بل إنه يؤسس ويؤصل منهجية ورؤية للعالم تقوم على التمحور على الأنا الفردية، التى لا تأبه بالآخر إلا من زاوية المصلحة المباشرة لهذه الأنا.

لهذا فإن الراوى المتحدث بضمير المتكلم هنا ليس هو الكاتب وإنما هو البطل نفسه، بل تستطيع أن تقول إن الكاتب ليس إلا مجرد مدوِّن يقف خارج الحدث مقدما رؤيته فى إطار ما "يمليه" البطل الرئيسى للعمل. ومع استعارة صيغة "الأمالى" تلك، تتحدث الرواية بمفردات البطل، وتستعير لغته ومنطقه فى التفكير ورؤيته للعالم من خلال منابعه الثقافية والروحية وتجاربه العملية الخاصة، فإذا بها تطل بنا على عالم داخلى شديد التعقيد والكثافة، بل والتناقض والازدواجية القيمية الحادة لإنسان ينتمى إلى حرافيش المجتمع وعامته، فإذا بنا مرة أخرى أمام عالم يستند إلى السيرة الشعبية كمرجع رئيسى للثقافة الشعبية والوعى الشعبى البكر، فتقدم لنا سيرة هذا (البطل) بلغة غرائبية نصف عامية، يملأ الحس الأسطورى المشبع جنبات خطابها، وتنزع نحو استخلاص الحكمة المباشرة دون تأمل أو تحليل، وتصوغ الفعل الروائى على طريقة مغامرات "الشطار"[1] الذين يتمتعون بكل الذكاء والحذق والشجاعة والحظ أيضا. كل هذا يعطينا توليفة معاصرة لسيرة شعبية حقيقية، إلا أنها تتخذ من الواقع المعاصر وقضاياه العامة، وأثرها على الإنسان الفرد بظروفه المادية الطبقية وتكوينه الروحى والمعنوى الخاص- مادة أساسية، فتنتج بناء واقعيا فريدا بالغ الحضور والدلالة.

فى هذا الإطار تطرح الرواية قضيتها_ قضية الإنسان البائس الذى تخلّق بؤسه فى ظروف (تحدى) الواقع الاجتماعى الطبقى الفاسد، الذى يمارس قهرا عشوائيا على ضعافه، وكيف تخلّقت "استجابته" لهذا الواقع فصار لصا كبيرا متربعا متسيدا بعد أن كان لصا صغيرا لا يحلم إلا بما يحفظ عليه وأسرته حياتهم. لقد تم هذا التحول بفعل حركة هذا الواقع وقانونه الأساسى الذى يتحكم ويقرر مصائر أفراده: ألا وهو (المصادفة).

هكذا يتفتح أمامنا عالم هذا العمل الغنى فى امتلائه بالدلالات الفنية الإنسانية، ومن ثم نستطيع أن نصوغ نموذج: "التحدى/ الاستجابة/ المصادفة" كبنية مركزية تمثل النسق الروائى الذى ينتظم تحولات الحدث، ويبنى دلالاته التاريخية والمعنوية، مجسدًا فى النهاية الخبرة المعرفية والروحية لإنسان هذا الواقع ورؤيته للعالم.

-١-

فى البداية يبرز العنوان: "أولنا ولد"، "وثانينا الكومى"، "وثالثنا الورق"[*]، دالا على عدة مستويات: الأول، أن هذه العبارات الثلاث إنما هى من مفردات لعبة "الكوتشينة" أو "الورق"، وهى لعبة شعبية تمارس فى المقاهى والملتقيات، كنوع من التسلية أو المقامرة، ولكن السمة الأساسية فى هذه اللعبة أنها تقوم على الحظ أو ما يمكن تسميته بلغة أكثر علمية (المصادفة).

أما المستوى الثانى، فهو أن هذه المفردات الثلاث

(الولد، والكومى، والورق) هى أدوات المكسب والفوز فى هذه اللعبة، فإذا بدأ الجزء الأول بعنوان (أولنا ولد) فإن هذا يعنى انتقالا من نوع ما من حالة الفقر والبؤس إلى وضع أفضل، وكذلك الثانى، ومن ثم الثالث، الذى سيفضى ليس إلى مجرد امتلاك أوراق الكوتشينة والفوز بالتبعية، ولكن إلى امتلاك أوراق الحياة نفسها، ومن ثم السيطرة الكاملة والنفوذ المطلق. هكذا تصبح هذه المفردات الثلاث بمثابة محطات وثوب وارتقاء للسلم الاجتماعى، كل ذلك بفعل القانون الوحيد الذى يتحكم فى هذه اللعبة: قانون المصادفة.

أما المستوى الثالث، فهو أن هذه اللعبة تمارس عن طريق أوراق أو كروت (جمع كارت)، وكذلك الحياة نفسها تعتبر من هذا المنظور مجموعة من الأوراق والإمكانيات، وينبغى استخدامها جميعا، واحدا وراء الآخر- حسب ترتيبات معينة- لإحراز هدف نهائى هو الفوز، ولا مانع من خلط الأوراق والغش والإيهام.

أما المستوى الرابع والأخير، فهو أن هذه اللعبة إنما هى مجرد لعبة، وممارسها يسمى لاعبا، وهى تطرح على هذا المستوى بالتوازى مع الحياة التى لا تعدو كونها هى الأخرى مجرد لعبة، تقوم على عنصرى الحظ والقدرة على الخلط والغش والدهاء، وهو ما يعنى انتفاء الصراع النظيف المرتكز على مراجع قيمية وروحية واضحة ومحددة. ويتلخص الأمر فى النهاية فى مجموعة من المهارات وضربات الحظ والمصادفات، فيستوى على هذا المستوى الغالب والمغلوب من موقعهما من تلك المراجع القيمية، فكلاهما كان يستخدم نفس الأساليب بصرف النظر عن مفاهيم الحق أو العدل.

-٢-

إنها إذن فلسفة متكاملة لعالم بأكمله يقوم على الانتهازية والاستخدام المجرد لمعايير القوة الغاشمة، ومن ثم يصبح الموقف الممكن إزاء هذا العالم وهذه الفلسفة واحدا من اثنين: إما مقاومته باتجاه البحث عن واقع أكثر رقيا وعدالة وإنسانية، وإما مجاراته والبحث عن موقع متميز فى إطاره.

وهذا الموقف الأخير هو ما اختاره "حسن أبو ضب" عن وعى كامل، انظر إلى قوله فى مونولوجه على قبر أبيه وكأنه يشعر بوطأة هذا الاختيار والثمن الأخلاقى الذى يتطلبه: ".. أفتنتظر منى يابوى أن أعيش بين هؤلاء القوم دون أن أكون مثلهم؟ كيف يابوى؟ أتلقينى بين الثعابين السامة وتطلب منى أن أكفيها شر أذيتى لها والأذية ليست متوقعة إلا منها؟ كيف يابوى؟ ألست أنت يابوى القائل دائما فى كل وقت: إن لم تتذأب أكلتك الذئاب؟ وإن هذا المثل وارد فى الكتب مثل الآيات القرآنية؟ هأنذا أعمل بنصيحتك وأتأكد أن البركة فى هذا المثل، وعما قريب أغدو أذأب واحد فى البشر" (ص٢١٦ وثانينا الكومى)، حيث يتضح من تكرار السؤال الاستنكارى "كيف يابوى؟" يقين حسن أبى ضب باستحالة اتخاذ أى موقف آخر تجاه هذا العالم إلا "اللعب" معه وبنفس قوانينه، وهذا الموقف على أى حال متسق تماما مع طبيعة شخصية حسن أبى ضب كما تسوقها الرواية، فأنّى لهذا الفقير البائس الجاهل، الذى لم تترك له الحياة إلا الضياع والتشرد ومسئولية إطعام نفسه وأسرته، أن يقاوم هذا العالم؟ إنها أيام الفقر التى ولدت كل ما سيليها من نقمة وطموح.."الله لا يعيدها من أيام، الفقر وحش ياولدى، وأكل العيش مر، والبطن لا ترحم، وهى ليست بطنا واحدة، خذ عندك: أمى وأربع بنات كبار وطفل وأنا" (ص١١ أولنا ولد). فكان عليه إطعام كل هذه الأفواه وهو لا يتقن أى عمل ولا يمتلك أى ثروة، ولم يترك له والده بعد وفاته إلا تراثا من الخبرة فى الأعمال الهامشية والقدرة على "رمى الجتت على الناس" والارتزاق من وراء ذلك، إنه عمل خليط من البلطجة والشحاذة.

إن قسوة هذه الحياة من الناحية المادية يتزاوج معها قسوة أخرى وعنف آخر تمارسه السلطة التى لا تتعامل إلا بمنطق الإخضاع والقهر، فيصبح البديل الأوحد فى مواجهتها هو قطع الطريق والخروج على الشرعية المزعومة لسلطة الدولة، بقصد القصاص والثأر

لكبرياء الجماعة وأمنها المستباح، هكذا لمع الأبطال الشعبيون فى الصعيد النائى وذاع صيتهم، وساعدهم على ذلك حرارة الدم الجنوبى وقرب الجبل. ومن ثم خرجت حكايات "على السايح" الذى "دوخ الحكومة" وقتل منها المئات، وهرب من "أربعة تأبيدات والحديد فى يديه"، وحكايات "خرابة" الذى جندل المئات وهو على حصانه لا يرمش له جفن.. إلخ إلخ.

إلا أن "حسن أبا ضب" لم يصبح واحدا من رجال "خرابة"، ولم يسع إلى أن يكون كـ"على السايح"، لا لنفور منهم أو انتقاد لمسلكهم، بل إنه يكن لهم كل الإعجاب والاحترام كبقية مواطنيه، وهم يمثلون بحكاياتهم الأسطورية زاده ومصدر ذخيرته الروحية والمعنوية التى يستمد منها فهمه الأسطورى للعالم وللقوة الكامنة فى الإنسان، ولكن لأنه من طينة أخرى، طينة مهيضة كسيرة رغم أنه يحمل قلبا وثابا وعشقا لانهائيا للحرية والحياة.

ومن ثم خرج من حسن أبى ضب كائن خليط من الثائر والأفاق، من الشريف"الجدع" واللص الذى لا يتورع عن سرقة أفقر الفقراء، فيكون- على حد قوله- كمثل "عيان يضاجع ميتا".

الغريب أنه يمارس كل ذلك بوعى شديد وببساطة وتلقائية فى نفس الوقت، إلا أنه وعى وبساطة من اكتشف أن قيم الحق والعدل إنما جعلت لتستخدم ستارا لاستغلال وإخضاع البسطاء من أمثاله وأبناء جلدته، فيتشدق بها من لا يعرفها ولا يمارسها على الإطلاق، بل يمارس عكسها على طول الخط.

ولذلك يتصرف حسن أبو ضب دائما بمنطق من فهم اللعبة (وهو الصعيدى المتهم دائما فى ذكائه)، فقرر قلب السحر على الساحر..يقول فى "وثانينا الكومى": "هذه الأرض والله لم تعرف العدل طول حياتها، لا تعرف إلا النصب والاحتيال علينا فقط؛ مدارسها تعلم العدل دروسا نسمعها ولا نرى منه شيئا فى الحياة، مخروقة أم كل من يتفلحس ويكلمنى عن العدل والحق والضمير والذمة، وكل هذا الكلام الفارغ، الذى نأكل به الأونطة، وغيرنا يأكل الشهد المصفى" (ص١٨١ وثانينا الكومى). ألا يذكرنا منطق هذه العبارة بمنطق شخصية محجوب عبدالدايم بطل "القاهرة الجديدة" لنجيب محفوظ؟ إن الشبه بينهما كبير خاصة فى النشأة الفقيرة والأحلام الكبيرة، حيث ضاع فى المسافة بينهما الإيمان بأية قيم أو مثل أخلاقية، وهو ما أنتج خطابا سوقيا متهتكا ترجم نفسه عند محفوظ عبدالدايم فى كلمة "طظ" التى تشبه فى مضمونها الدلالى ما قرأناه فى العبارة السابقة، إلا أن الفارق بينهما أن الوعى بفساد الواقع عند محجوب "قديم"، أما عند حسن أبى ضب فهو "حادث"، أى أنه اكتشاف يتجدد ويتعمق كلما أوغل حسن فى التعرف على واقع القاهرة (نلاحظ أن القاهرة هى نفس المكان الذى أنتج بطلا ضدا كمحجوب عبدالدايم).

لقد كانت فجيعة حسن- إذن- مركبة، فهو فى كل يوم يكتشف جديدا يضيف إلى مخزونه من معرفة الواقع يؤكد فساده وعدوانيته وابتعاده عن كل القيم الحقة مهما دعاها، وقد كان انتقاله إلى القاهرة نقطة تحول أساسية وجوهرية فى رؤيته للعالم، حيث شهد ما لم يكن يتصوره على الإطلاق، فإذا كان هو لصا "قيراطا"، إذا بالآخرين لصوص "أربعة وعشرين قيراطا" (ص٣٦ أولنا ولد)، بداية من صاحب محل السمك الذى علمه "الكفت" وكيفية النصب على الزبائن، و"المعلم دحروج" بلدياته الذى استغله باسم القرابة والمواطنة، و"المعلم طريشة" فتوة السجن الذى يعمل الجميع من أجل راحته بمن فيهم مأمور السجن نفسه!! وأصدقاء اللصوصية الذين يعمل أحدهم مخبرا(!)، وحتى "الحاج السنى" الذى يتاجر بالدين على قدم المساواة مع الآثار المسروقة والحشيش والمواد التموينية ويصادق كبار الحكام ويجالسهم ويسقيهم الحشيش فى قصره الملىء بالدهاليز (نلاحظ مدلولات كلمة دهاليز)، بمن فيهم "الرجل الذى يشبه أنور السادات(!!) ويتلمظ بشفتيه مثله وعند الحديث يوأوئ مثله" (ص١٩١ وثانينا الكومى). كل هذا الفساد- بهذه القوة والشمول- لم يكن فى حسبان حسن أبى ضب الذى اكتشف تبعا

لذلك أنه لا يمكن التسوية بين مناطق مصر المختلفة ومدينة القاهرة، فهذه المناطق كلها مجتمعة شيء، والقاهرة وحدها شيء آخر، لقد اكتشف أنه يوجد مصران، لا مصر واحدة: "مصر الصعيد والوجه البحرى، ومصر القاهرة وحدها". تلك المدينة المليئة بالعجائب يراها حسن أبو ضب بعين مزدوجة، عين الريفى الصعيدى وعين اللص.. فإذا كانت عين الريفى ترى فى مشاهد المدينة وآثارها وعمارتها أمرا عجيبا- وهذا أمر طبيعى تماما، فإن عين اللص ترى فى "الحاج السنى" (كرمز كلى للفساد المتخفى بأردية ومسوح دينية) أهم وأخطر عجائبها، وهو أمر غير طبيعى، مما يشى بفحش هذه الحالة من اللصوصية، وهو ما يدفع حسن أبا ضب إلى التحول إلى السخرية من كل شيء واللامبالاة بأى شيء، تماما مثل محجوب عبدالدايم، يقول عن "الحاج السنى": "عافاه الله وأعطاه طول العمر حتى يتمكن من مص كل ما فى العروق من دماء، وما فى الأرض من رحيق، وما فى السماء من ماء، وما فى الجو من هواء، يقتل الفجر فى كل يوم ويمشى فى جنازته محنى الرأس من فرط الخشوع والتقوى" (ص٢١٣ وثانينا الكومى). إن هذا الخطاب الساخر الذى يدعو بطول العمر لمن يمص كل ما فى العروق من دماء لا يختلف عن واقع شاذ وغريب وأكثر مدعاة للسخرية، حيث إن.."اللص فى مصر القاهرة هو السيد الحقيقى مهما تفه شأنه وقل نفعه، والكل يسرق على قدر حجمه ومركزه يابوى" (ص٢١٤ وثانينا الكومى). ولذلك أصبح الحاج السنى من كبار السادة، ولذلك أيضا سيصبح حسن من أكبر كبارهم كما عرفنا منذ بداية الجزء الأول من الرواية (أولنا ولد)، وقد أكد هذه النية فى مونولوجه على قبر أبيه، وكأنه يأخذ عليه عهدا لينتقم له من أيام الفقر والبؤس التى فرضت عليهما. ولا ينسى حسن أن يبرر مسلكه هذا من الناحية الأخلاقية متذرعا بعمق وقوة تيار الفساد بما لا جدوى من مقاومته (وقد أشرت إلى ذلك من قبل)، فالفساد.. "ضارب فى كل النفوس يابوى، البذرة نفسها مسمومة من الأساس فكيف يتم إصلاحها.."(ص٢١٥ وثانينا الكومى)، هكذا أعفى حسن أبو ضب نفسه من أية مسئولية أخلاقية باتجاه الإصلاح، بل إنه لا يجد علاجا لذلك إلا الدمار الماحق وسيكون هو واحدا من أدوات هذا الدمار.

إن علاقة حسن أبى ضب بهذا العالم إذن علاقة عدائية تماما، وهى ترتكز على عنصرين أساسيين، أولهما: أن القاهرة عالم غريب ومستحدث فى الواقع المصرى، فهو غير أصيل كباقى أقاليم مصر، ثانيهما: أن أهل القاهرة إنما هم خدام وعبيد هؤلاء الفاتحين (الغزاة) الذين استحدثوا هذه المدينة الشاذة، ولذلك فإن هذا الفساد الشاذ، بالتبعية، ليس أمرا (شاذا)، بل هو طبيعى تماما، وهذا ما يفسر قول حسن بأن "البذرة نفسها مسمومة من الأساس"، يقول:

"مصر القاهرة هذه يابوى هى التى ابتناها علية القوم من الفاتحين الأجلاء- شف الأكادة- فمن الفسطاط إلى العسكر إلى القطائع إلى القاهرة المعزية- الحسينية والجمالية- إلى قاهرة الإفرنج من تخوم الأزبكية حتى ميت عقبة (...) وحيث يسكن الأمراء والحكام المرفهون لابد أن يعف على مساكنهم ذباب كثير، حشرات من كل نوع تتغذى على حسابهم، الكل عبيد ولا أخلاق للعبيد وإن لبسوا فاخر الثياب من خلع أسيادهم" (ص٢١٤ وثانينا الكومى).

إن هذه العلاقة العدائية مع عالم القاهرة- حسب ذلك التحليل- تحمل طابعا سياسيا واضحا إلى جانب طابعها الطبقى. وإذا كانت علاقة حسن بموطنه الأصلى فى الصعيد (بما فيه أهله المباشرون) هى علاقة انتماء ومثار فخر وكبرياء، فإن هذا يعنى من ناحية أن علاقة موطنه بالقاهرة إنما ينسحب عليها طابع العدائية، كما يعنى من ناحية أخرى أنه رسول هذا الموطن إلى القاهرة لاستكمال رسالة القصاص والثأر (ولو ضمنيا كما أشرت من قبل). يقوى هذا الفهم حكاية حسن أبى ضب عن حملات القهر والقمع التى ترسلها القاهرة بين حين وآخر إلى الأقاليم وخاصة الصعيد، هذه الحملات التى لا تفرق بين مجرم وبريء ورجل وامرأة فى بطشها فلا

تبقى ولا تذر، فإذا هى "كيوم الطوفان" (انظر ص٤٥ وما بعدها فى "وثانينا الكومى").

فى ظل واقع كهذا لابد أن تتوازى آليات المقاومة مع آليات الفساد والقهر. فإذا كانت مغامرة حسن أبى ضب فى التسلل إلى قصر "الحاج السنى" الملىء بالدهاليز والسلالم الحلزونية والأبواب السرية التى تفضى إلى دهاليز أخرى وحجرات خفية تفضى إلى مقبرة فرعونية حقيقية... إلخ (انظر ص١٩٩ وما بعدها وثانينا الكومى).. إذا كانت هذه المغامرة قد قادتنا إلى اكتشاف مدى تمكن وعمق الفساد وعتوه وخفائه- فى نفس الوقت- فإن هذا الاكتشاف يخلق مشروعية محققة وسببا واضحا لقوة وتمكن روح الخروج على القانون عند أهل الصعيد (والمناطق النائية)، خاصة ما يتمثل فى "مملكة الجبل" التى اكتشفها حسن أبو ضب فى "أولنا ولد" (ص٧٢ وما بعدها)، وذلك قبل اكتشافه لـ"إمبراطورية" الشيخ السنى فى "وثانينا الكومى"، حيث جاءت الثانية وكأنها محاولة لتبرير وجود الأولى أو كأنها قرين لها، فهما متلازمتان ومتعادلتان ككفتى الميزان، حتى إن إحداهما أطلق عليها اسم "مملكة" وأطلق على الأخرى اسم "إمبراطورية"، حيث نلاحظ إلى جانب ذلك وجوه شبه كثيرة بينهما، أولها: أن المظهر الخارجى لكل منهما لا يوحى بحقيقة أى منهما الفعلية.. يقول فى "أولنا ولد": "كنت أظن أن العشة المربعة التى يجلس فيها (الرجل الذى ابتاع منه الدخان) على الطريق ويبيع السكر والشاى والدخان (...) هى مجرد هذا المربع الصغير، فلما لففت فى الاتجاه الذى أشار إليه وجدتنى فى دار أخرى يابوى، بل وجدتنى فى مملكة: مثلث كبير من الأرض فى منحدر خادع، مسور بالحديد والسلك.." ..إلخ (ص٧٢ أولنا ولد). أما إمبراطورية "الشيخ السنى" فى "وثانينا الكومى" فإنها تتوارى خلف "شادر" يستخدم كمخزن للسلع الغذائية، ثم دهاليز ومقرنصات..إلخ، يقول حسن أبو ضب منفعلا.."صدق أو لا تصدق ياخال، الدنيا كلها كانت أمامى، باحة من باحات الجنة.." ..إلخ (ص٥٣ وثانينا الكومى).

أما ثانى وجوه الشبه بين المملكتين فهو أن كليهما عالم سرى يقبع تحت الأرض (وهذا أمر له دلالته التى لا تخفى) ولا يمكن بلوغه إلا عن طريق دليل، أو عن طريق المصادفة البحتة، وهذه المصادفة هى التى قادت حسن أبا ضب إلى كليهما، إلا أن الفارق بينهما هو أن "مملكة الجبل" لا تأوى إلا المطاريد وعتاة المجرمين الخارجين على القانون مع احتياجاتهم البسيطة، أما "مملكة الشيخ السنى" فإنها تحتوى- بالإضافة إليه وهو حر تماما وغير مطارد، بل ومتسيد- على مسروقات لا أول لها ولا آخر ولا تقدر بثمن، ومن كل الأصناف والألوان. فإذا بالمفارقة تفرض نفسها، وهو ما نوحى بأن هؤلاء المكاريد مهما بلغ عتوتهم فإنهم لا يقارَنون بما اقترفه "الشيخ السنى" وما استخدمه من وسيلة وما حققه من نتيجة. كما أن موقفهم المعلن والواضح الذى لا يفتقر إلى الشجاعة والشهامة والمضاء يكشف بحدة موقف "الشيخ السنى" المرائى والنصاب، ومن ثم تكتسب علاقة حسن أبى ضب العدائية بهذا العالم بُعدها المشروع، من حيث إن هذا العالم بكل مكوناته يمارس "تحديا" يكاد يكون وجوديا ومصيريا عليه.

وباكتمال عناصر "التحدى"- الذى طرحه هذا الواقع بكل أبعاده السابق الإشارة إليها- على حسن أبى ضب، يأتى دوره فى "الاستجابة "، حسب النموذج الذى ابتنيناه فى بداية هذا الحديث، ولقد كانت استجابته جاهزة تماما، ومن ثم تتوالى مغامراته وتتسع دائرة نشاطه فينتقل من فوز إلى فوز... من السرقات الليلية الصغيرة إلى تجارة المخدرات إلى المشاركة فى تهريبها فى منطقة صحراوية نائية (عرب الحصار)، تكتنف دورها وقصور سيدها نفس الطبيعة السرية المليئة بالدهاليز (الآن أضحت الدلالة واضحة)، إلى أن يدخل فى علاقة متشابكة مع "محمد بك أبى شناف" الرجل الذى يشبه أنور السادات (أليس هو) حيث نكاد نخمن الطريق الذى سوف يسلكه فى الجزء الثالث (وثالثنا الورق)، محرزا لكل عناصر القوة والنفوذ والثروة.

-٣-

إن هذه السيرة الخاصة بحياة حسن أبى ضب ليست منفصلة ولا تتم بمعزل عن السيرة العامة للوطن، وإن كانت لا تنطلق من أحداثها بشكل مباشر، فلسيرة حسن قانونها الخاص الذى يمثل أحد تنويعات وتجليات القانون العام للمجتمع. يتبدى وجه الارتباط بينهما فى أن القوة الجاذبة التى أتت بحسن أبى ضب إلى القاهرة كانت هى انبهاره بثورة ٢٣ يوليو وما أوحت به من نهاية لأيام الفقر والفاقة التى عاناها حسن، ومن ثم كانت فكرته المبهرة عن القاهرة أنها إلى جانب كونها بلد سيدنا الحسين والهرم والسيدة زينب والإمام الشافعى والأزهر الشريف (الذى تخرج فيه أعمامه)- حسب وعيه الفطرى الريفى البسيط- ففيها أيضا.. "الثورة والجيش وفيها الخير والنعيم كله.." (ص٢٧، ٢٨ أولنا ولد).

وبقدر ما كانت هذه الفكرة وهما من الأوهام، بقدر ما كانت الآمال والأحلام التى فجرتها الثورة هى الأخرى وهما كبيرا تحطم فى السابع والستين. وكما انهارت أحلام التحرر والتقدم فى هذا المحك، كذلك انهارت أحلام حسن أبى ضب فى توديع حياة التشرد والفقر واللصوصية عندما التقى بالقاهرة فى أول محك.. "الحياة لم تتغير يا أبا على، لا تظن نفسك انتقلت من حياة التشرد واللصوصية إلى حياة التحضر والمدنية والثورة الاشتراكية المباركة، لا.. لا يا حسن وألف لا. إن الحياة هى الحياة فى الصعيد أو فى القاهرة، بل إنها فى القاهرة أفظع" (ص٣٤) أولنا ولد). إن هذا النص تحديدا يضع يدنا على حقيقة شخصية حسن أبى ضب الأخلاقية والروحية، فهو وإن كان لصا، إلا أنه كان على استعداد لعمل الشريف لو وجد أن هذا الشرف هو القانون الحاكم فعليا لعالمه، ولكن دائما كانت تأتى اكتشافاته فى غير صالح هذا الخيار، خاصة وأن العطب ممتد إلى قمة السلطة السياسية التى كانت تحتوى على تناقض لا يخفى حتى على ذوى الوعى البسيط.

وإذا كانت فترة ما قبل الثورة قد شهدت أيضا مولد أسطورة "خرابة"، وظل الجبل فى كل الأوقات قائما كليا ككيان رمزى اعتبارى مواز فى مواجهة قلاع السلطة والحكم الغاش، سياسيا واجتماعيا، فإن حسن أبا ضب يرشح نفسه لأن يكون أسطورة جديدة- وإن كانت من نوع مختلف قليلا، إلا أنه مناسب للمرحلة على أى حال- أسطورة تجسد الاختراق الثأرى لجسد الفساد والعهر الحقيقى الذى تمارسه العاصمة.

هكذا تضافر "الخاص" و"العام" ليطرحا معادلة بنيوية طرفاها: الحكومة/ الأهالى، ومن ثم: التحدى/ الاستجابة، أو المناخ الذى يتم فرضه، فيفرخ أنواعا محددة من الفعل والسلوك تتناسب معه وتتماثل فى رد فعلها مع قوته، وإن لم تتناقض هنا بالضرورة مع اتجاهه.

-٤-

وهكذا تطرح الرواية رؤيتها للعالم، رؤية متشائمة قاتمة سوداوية، ملؤها هجاء الواقع والسخرية منه والهزء به، ولا ترى فكاكا من وطأته الكابوسية تلك إلا بالدمار الماحق، بل إن هذه القتامة تبدو متأصلة وقارة فى بنية الوجود الاجتماعى الذى ينطوى على بذرة.. "مسمومة من الأساس، فكيف يتم إصلاحها". حتى إن الجماهير المستلبة والمستغلة لا تبدى أى قدر من المقاومة، بل إنها غير موجودة أصلا فى حشايا وجوانب هذا العمل، ولا يملأ الفضاء الروائى إلا أرتال من اللصوص والخارجين على القانون، فى مواجهة اللصوص من رجال السلطة وأصحاب القانون!! وكأن لا مقاومة للظلم والقهر إلا باللصوصية و"التشطر"، أو على الأقل تلك هى رؤية شريحة اجتماعية موجودة يمثلها حسن أبو ضب، ولذلك أضحت سيفا إضافيا فى يد البؤس والفقر الذى يمتص رحيق الحياة من بلادنا، حتى إن القاهرة تبدو- وقد تربع فوق قمتها فى عمارته بجبل المقطم (والدلالة لا تخفى) حسن أبو ضب الرمز، تبدو- كما يقول المملَى عليه: "كأطلال مدينة خرافية تهدمت ولم يبق منها سوى أورام كالحة فى النهار كئيبة فى الليل، رغم بريق الأضواء المنبعث من خلال الهديم. وقد ضمن ولد خالى لأولاده كل شىء واطمأن إلى أن

مستقبل البلاد كله سيظل فى أيديهم لقرون طويلة من الزمن قادمة" (ص٧ أولنا ولد). هكذا تحولت القاهرة إلى أطلال فى النهاية، وهذا أحكمت القبضة عليها لقرون طويلة قادمة.. هل هى نبوءة كابوسية؟ أم صيحة تحذير مما سيؤول إليه الأمر عما قريب؟ أم أن هذا الواقع قد أصبح كذلك فعلا ونحن نراوح داخل هذا الدمار الذى خلفه تنافس اللصوص؟

إن هذه الرؤية رغم قتامتها إلا أنها رؤية معللة بسيرورة منطقية لحدث واقعى، يرى السلوك الإنسانى والقدر الإنسانى محكوما- بالتجادل مع الفاعلية الخاصة للإنسان- بكلية Totality اجتماعية بتعبير "لوكاتش"[٢] . لكن يعاب عليها أنها غير محيطة بكافة جوانب الوجود الاجتماعى ومكوناته، فلم نر بجوار حسن أبى ضب شخصية أخرى تشتق طريقا آخر فى الصراع، فالواقع لا يخلو من نماذج أكثر شرفا وتستطيع أن تطرح مصيرا أكثر إنسانية لأبناء هذا المجتمع.

وقد كانت "القاهرة الجديدة" لنجيب محفوظ أكثر قربا من نموذج الرواية الواقعية بمفهوم لوكاتش، حيث إنها لم تسق ولم تعالج نموذجا واحدا وصدرته باعتباره النموذج الوحيد الموجود فى الواقع، وإنما حاولت الإحاطة قدر الإمكان بمكونات الواقع الاجتماعى وتجلياته الإنسانية الفردية، فإذا أفرز هذا الواقع "محجوب عبدالدايم"، فإن هذا ليس التجلى الوحيد لهذا الواقع، ولكن جاء بجواره "على طه" على سبيل المثال. يقول لوكاتش: "إن براعة الكاتب لا تتأتى إلا عن طريق شىء واحد، هو تصوير بيئة Milieu معينة بكل الظواهر التى تتعلق بها تصويرا كاملا، وكذلك فى تلك التجربة العميقة الدائمة الحركة التى تتمثل فى إدراك الكيفية التى تنشأ بها المصائر والأقدار الفردية للرجال والنساء من خلال الظروف التى لا حد لثرائها وغناها، تلك الظروف التى يلتقون بها فى حياتهم، وكذلك فى الكيفية التى ترتبط بها لحظات التحول فى حياتهم ارتباطا لا انفصام فيه بالأوضاع النمطية السائدة فى مجال حياتهم"[٣]، إلا أن هذا لا ينفى أن هذه الرواية قد صورت بشكل نموذجى بيئة وواقع الصعيد وعالم المطاريد وحرافيش القاهرة وحواريها. إنها رواية العوالم السفلية فى الواقع الاجتماعى المصرى المعاصر دون منازع.

لقد طمحت الرواية من خلال شخصية حسن أبى ضب إلى تقديم سيرة شعبية معاصرة، مستلهمة تراث "الشطار والعيارين" واللصوص الشرفاء الذين يوليهم الحكام أمور الحسبة والشرطة بهدف السيطرة على "الزعامة والعياقة"[٤]، إلا أنها أضافت ذلك فى إطار تجربة إنسانية معاصرة وسط ظروف واقعية نموذجية حقا. رغم ذلك بقيت واضحة سمات السيرة الشعبية بشكلها التراثى، فنلاحظ البطولات الخارقة والممكنة لدى أبطال الصعيد الشعبيين من المطاريد رجالا ونساء، كما نلاحظ روح المغامرة والمخاطرة الشائعة فى ثنايا العمل، هذا إلى جانب الأماكن الغريبة والمدهشة التى يرتادها أبطال الرواية والتى لا تخلو من مبالغة فى بعض الأحيان بما يكثف الانطباع بانطلاقها من وعى شعب أسطورى بالأساس.

لقد جاءت شخصية حسن أبى ضب قوية وغنية إلى حد آسر، بهذا المزيج من شبه الثقافة الدينية (التى أخذها عن أعماق الفقهاء)، جنبا إلى جنب مع السوقية والشطارة واللصوصية التى تشكل جوهر حياته. وهذا المزيج من الضعف الإنسانى والوفاء لأسرته وقومه والفرح الطفولى بزواج إحدى أخواته... إلخ، كل هذا جنبا إلى جنب مع القحة والقوة بل والقسوة عندما يتطلب الأمر.. تلك التلقائية والبساطة مع الإصرار والعزم الذى لا يلين، إنه شخصية روائية حقيقية يمتلك عالما داخليا بالغ الثراء والتنوع، بل والتناقض أحيانا ولكن على نحو مفهوم ومبرر. إنها سيرة حياة غنية وغير متقولبة. ولكنه إلى جانب ذلك لا يمثل شخصية بطولية، فهو يفتقر إلى النبل الأصيل الذى يحكم طريقه فى الحياة ومسلكه فى هذا الطريق، ورغم انتصاره المؤزر فى النهاية وما يمتلكه من شجاعة وقوة وفحولة جنسية (لا تنس الرواية أن تورد ذلك بقدر من التفصيل)، ورغم المعارك والأهوال التى يخوضها، إلا أنه ليس بطلا ملحميا، بل

دراسات ومقالات

شخصية واقعية شعبية يومية تتحرك فى وسط شعب واقعى متعدد الأطراف والقوى.

إن أزمة عالم هذه الرواية يكمن فى طغيان الفساد وخراب الذمة دون أن يكون هناك بديل واحد للتجاوز نتيجة لافتقاد المعرفة الموضوعية بالأسباب الحقيقية لهذا الوضع، فلا يملك الأبطال إلا مواصلة نفس الطريق بغية القصاص وإثبات الذات. لذلك لم ينجوا من المصير الأخلاقى الذى لاقاه أعداؤهم، وإن تمكنوا من موازنة وطأتهم المادية، وهو ما ساهم كذلك فى نفى البطولية والملحمية عن حسن أبى ضب، كما أن التجربة التى مر بها لم تكن مصيرية أو فارقة- رغم خطورة اللعبة بوجه عام، ولكنها كانت خيارا ضمن خيارات عدة (أولها أنه كان يمكنه أن يبقى فى قريته) ولم يكن اللجوء إليها ناتجا عن حتمية من نوع خاص- سواء على المستوى الداخلى أو الخارجى للشخصية. لقد أدى الخضوع للتحلل الأخلاقى السائد والمساهمة فى تكريسه من قبل حسن أبى ضب إلى إنتاج بطولة عكسية أدت إلى انتصار نهائى شائه وسلبى.

وقد كان لتمركز الرواية بؤريا حول شخصية واحدة رئيسية أن جاء الحدث مرتكزا على خط واحد هو الرواية السردية لسيرة حياة البطل وتقاطعاتها مع باقى عناصر الواقع المحيط من أشخاص وأوضاع، فالقضية النهائية محل الاهتمام كانت البطل ذاته وسيرته الخاصة، حيث تبدأ السيرة وهو فى أوج انتصاره- وقد عرفنا نتيجة الأحداث سلفا، مما يشى بأن هذه النتيجة ليست هى بيت القصيد، ولكن القضية هى الصيرورة التى آلت به إلى هذا الوضع المتسيد، ومن ثم تركيز الضوء- بمبالغات موظفة بهدف الإدهاش- على عناصر القوة والمميزات الشخصية.

إن هذه الطبيعة الدائرية للحدث لم تأت اعتباطا ولكن جاءت من قبيل الاجترار الدال الباحث عن إجابة عن اللغز الذى يكتنف الوضعية الراهنة التى يجسدها البطل ممثلا لطبقته. هذا اللغز الذى تطرحه المسافة بين نقطة البداية ونقطة النهاية... الفقر المعدم والغنى الأسطورى.والأمر فى الإطار النهائى لا يعدو كونه سخرية لاذعة ومريرة مما حدث للمجتمع المصرى فى الفترة الأخيرة والأسباب والقوانين المحركة له.

وإذا كانت الشخصية الرئيسية هى الراوى باستخدامها ضمير المتكلم، فقد أتاح هذا إمكانية الاطلاع على بنائها الثقافى والروحى، حيث لعبت اللغة دورا بالغ الأهمية فى توصيل ذلك المضمون، فجاءت عامية يومية، نزقة، تسعى إلى التفاصح والألمعية فتفضح جهل وأمية الشخصية وترديها الروحى والأخلاقى، ولم تخل كذلك من التلقائية والجرأة الأخاذة.

## الهوامش

(*) ثلاثية خيرى شلبى الروائية هى:

- رواية أولنا ولد، خيرى شلبى، القاهرة، دار الهلال- روايات الهلال، ١٩٩٠.

- رواية وثانينا الكومى، خيرى شلبى، القاهرة، دار الهلال- روايات الهلال، ١٩٩٣.

- رواية وثالثنا الورق، خيرى شلبى، القاهرة، دار الهلال- روايات الهلال، ١٩٩٥.

(١) انظر: د. محمد رجب النجار، حكايات الشطار والعيارين فى التراث العربى، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، ١٩٨١، ص٧٣ وما بعدها.

(٢) جورج لوكاتش، دراسات فى الواقعية، ترجمة نايف بلوز، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٥، ص١٢٠.

(٣) جورج لوكاتش، دراسات فى الواقعية الأدبية، ترجمة أمير اسكندر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص١٧٩.

(٤) حكايات الشطار والعيارين، ص٣٣٣.

# المسرح الشامل

نرمين يوسف الحوطى(*)

يمكن القول بأن المسرح قد بدأ حوالى سنة ٤٩٠ ق.م، حين مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا وهى "الضارعات" لأسخيلوس.. ولعل شكلا من أشكال المسرح قد عرف قبل ذلك فى الحضارات الشرقية القديمة، إلا أن هذه المسرحية تعد بحق بداية لسجل تاريخى للدراما كشكل ثابت، تطور فيما بعد.

ومنذ ذلك الحين أصبح المسرح والمسرحية فى تطور سواء من ناحية الشكل أو المضمون، وإن تغلب أحدهما فى فترة على الآخر، كما حدث فى عهد أسخيلوس وسوفوكليس.

ولقد بدأ المسرح الذى تطور على هيئة شكل متفرد، هو التراجيديا، أعقبه بل وازاه شكل آخر ينتمى إلى الكوميديا وإن لم يكن كذلك، وهى المسرحية (الساتيرية) التى كانت بمثابة عرض واحد وسط عروض ثلاثة تراجيدية، الهدف منها إضافة روح المرح وسط مأساة طويلة، لكى تحقق التعادل النفسى للمشاهد، ثم بدأت تتطور على يد أرسطوفانيس، وتحول هذا الشكل الساتيرى إلى شكل ثابت تطور فيما بعد، هو الكوميديا التى تحملت عبء معالجات شعبية شتى.

وإلى هنا يسير المسرح بخطين متوازيين لا يتقابلان أبدا.. الخط التراجيدى والآخر الكوميدى.. منفصلين تماما تحكمهما قواعد صارمة أقرها أرسطو، وهى الفصل بين الأنواع، أى ألا تتدخل الكوميديا فى التراجيديا والعكس صحيح.

ويسير الرومان على هذا المنوال، محافظين على هذه القواعد من خلال بلاوتوس وسنيكا، فى الكوميديا والتراجيديا.

وينحسر المسرح حتى كاد يحتضر بعد ذلك قرونا طويلة، إلى أن يبعث مرة أخرى فى مطلع القرن الخامس عشر، بعد أن اجتاز العصور الوسطى التى سميت بالعصور المظلمة حيث أوشك فيها أن يندثر هذا الفن.

إن القرنين السادس عشر والسابع عشر يعدان من أزهى العصور المسرحية سواء فى إنجلترا أو فرنسا.. فى الأولى كان شكسبير الذى يتمرد على القاعدة الأرسطية فى قضية فصل الأنواع، حيث يطعم تراجيدياته بشىء من الكوميديا غير المقحمة. فى حين يحافظ المسرح الفرنسى على تلك القاعدة من خلال كورنىّ وراسين.. ورغم ذلك تكون فرنسا ذاتها هى التى تفجر تطورا بارزا فى عالم المسرح، وتخلق نوعيات مستحدثة تتماشى مع روح العصر، وتساير التغيرات التى تطرأ على المجتمع الفرنسى، ويصير للكوميديا دور هام يناقش قضايا تؤثر على السياسة والاجتماع، وتخرج وظيفة الكوميديا من مسرحية شعبية وظيفتها إشباع رغبة المشاهد فى الترويح النفسى، إلى معالجة قضية تمس المجتمع الفرنسى.

(*) باحثة كويتية.

كان المجتمع الأوروبى وبخاصة الفرنسى فى مطلع القرن الثامن عشر ينقسم إلى طبقتين، طبقة النبلاء وطبقة عامة الشعب. وكان المسرح هو أيضا يعرف فنين لا ثالث لهما: فن التراجيديا أى المأساة، الذى انتعش فى العصور الذهبية للبلاد، مثل عصر بركليس فى أثينا القديمة وعصر الياصابات فى إنجلترا وعصر لويس الرابع عشر فى فرنسا، وكان هذا الفن أداة تعبير عن الطبقة الأرستقراطية من ملوك وأمراء بعد أن كان فى العصر القديم أداة تعبير عن الآلهة نفسها وأنصاف الآلهة؛ ثم فن الكوميديا أو الملهاة الذى كان منذ عصر أرسطوفانيس حتى عصر موليير الفرنسى، أداة التعبير عن الطبقة الشعبية ومشاكلها، ونقد بعض نواحى الفساد فيها. فإذا جاء القرن الثامن عشر، أخذت تظهر البرجوازية فى المجتمع وتحتل مكانها، بفضل استعانة الملوك بها فى التخلص من أمراء الإقطاع. وعلى ذلك لم يكن بد من أن تخترع تلك الطبقة الوسطى فنا مسرحيا خاصا يعبر عن مشاكل الحياة، فتعددت أشكال المسرح وتعددت الطبقات، فبعد أن كانت اثنتين أصبحت ثلاثة. ومع دخول الثورة الصناعية وظهور طبقة البلوريتاريا وولادة الاشتراكية، وانبعاث حركات فكرية وأدبية متنوعة، كان للمسرح أن يتغير ويتلون ويتطور، ويواكب كل حركة، ويسير مع كل موجة تبعا لاحتياجات الأغلبية.

ومن هنا ظهرت أشكال متنوعة للمسرح زادت بزيادة متطلبات المشاهدين، وبالأخص فى مسرح برنارد شو وتشيكوف، وما سمى بالملهاة الدامعة، التى جمعت خصائص التراجيديا مطعمة بأساسيات الكوميديا فى شكل جديد سمى بالتراجيكوميديا، أو الملهاة الدامعة، كما أطلق عليها. ثم توالت الأشكال بعد ذلك حتى إن ستة وأربعين نوعا من الدراما أمكن تسميتها، ابتداء من الدراما الاجتماعية إلى الدراما الترويحية.

إن الدراما بطبيعتها فن جماعى واجتماعى، فهى ليست فنا فرديا يتصل فيه الروائى والشاعر بقارئ، أو الرسام بمشاهد، إنما هى عمل تؤديه مجموعة من الفنانين على خشبة المسرح، أمام مجموعات من المتفرجين قادرة على الاستجابة. ولما كانت الدراما فى الغالب تصور مباراة أو صراعا ناشبا بين إرادة وأخرى، فإنها تعتمد فى تحقيق أهمية هذا الصراع على سيكولوجية هؤلاء المتفرجين، ورغبتهم شبه الغريزية فى التشيع والموالاة، فهم يميلون إلى التعاطف مع شخصية ضد شخصية أخرى، ويُسَرون عادة إذا ما انتهت المسرحية بانتصار الشخصية التى يتعاطفون معها، وهزيمة الشخصية المعتدية.

إذًا المسرح هنا، ما جاء إلا لإشباع رغبة للمشاهد من خلال معايشة يتجاوب فيها المشاهد مع ما يشاهده، ثم يكون الانفعال نتيجة حتمية يخرج على أثرها المشاهد بانطباع معين تبعا لثقافته.

ومع تطور النظريات الدرامية والفنية، اتجه المسرح إلى خلق نوع من التداخل مع بعض الفنون الأخرى لكى يحقق التكامل الفنى أو ما يسمى "الاكتفاء الذاتى" داخل خشبة المسرح، التى تحملت كل تلك الأنواع تحت فلسفة محاكاة الفنان للحياة، ومقدرته على تحويل المادة التى بين يديه مهما اختلفت وظيفتها، إلى وحدة متكاملة لها شكلها الذى يميزها، وهذا لا يتأتى عن طريق الحياة ولكن عن طريق الفن نفسه عامة، والفن المسرحى بصفة خاصة، ذلك الفن الذى استطاع أن يجمع عناصر متنافرة لتكون لوحة فنية رائعة، فى شكل إيقاع موسيقى، مثل كونشيرتو يجمع بالإضافة إلى الآلة الأساسية مجموعة مختلفة من الآلات، التى تصدر عنها منفردة نغمات مختلفة، ولكنها حينما تجتمع تخرج لنا لحنا متمازجا.

وهكذا أراد المسرح أو القائمون عليه التطور والتقدم والشمول. وعلى ذلك كان الشكل الجديد هو بمثابة ثورة على كل الأشكال التى نادى بها أرسطو وهوراس ومن جاءوا بعدهما جميعا. لقد رحب المسرح بشتى الأشكال المسرحية والفنية على خشبته، من خلال مضمون جديد ورؤية جديدة تجمع المأساة والملهاة والموسيقى والرقص الراقى "الباليه"، وغيرها، فى عرض واحد وزمن محدد وقضية واضحة، حيث يستمتع المشاهد بشتى ألوان الفن فى عرض واحد.

وإذا كانت الأسطورة والتاريخ فى الماضى هما مصدر المادة المسرحية أو التأليف المسرحى فى الآداب القديمة، وكذلك الحديثة، حيث يستمد المؤلف المسرحى منهما مادته

الخام ليصوغ منها عمله الفنى، الذى يبث فيه رؤيته الفلسفية الخاصة ويزاول قدرته الفنية على تشكيل الأحداث المختارة، وتفسير دوافع شخصياته، إذا كان هذا هو الحال فى الماضى، فإن المسرح الشامل بما استحدثه من أشكال، كان لابد من أن يستحدث مصادر جديدة وإن لم يستغن عن المصدرين السابقين، إلا أن ثمة مادة جديدة كان لابد من أن تطفو على السطح لتواكب هذا الشكل، وهذه المادة هى جزء من الحياة بكل ما فيها، وليست شريحة واحدة منها، بمعنى أنها الحياة التى يعيشها المشاهد فى يوم، ويلتقى فيها بأنواع شتى من المتناقضات، والتى تشكل فى النهاية أحداث زمن محدد.

وهذا ما سعى إليه المسرح الشامل، إذ يقدم الحدث بأشكاله المتنوعة؛ فهو يقدم المأساة جنبا إلى جنب مع الملهاة؛ والميلودراما مع رقصات الباليه؛ والغناء مع الحركات الصامتة "البانتوميم"، أى أن المسرح أصبح شاملا جامعا لكل أنواع الفنون.

وإذا كان المسرح قديما قد نشأ عن نوع واحد من المسرح وهو التراجيديا، ثم أضيف إليه النوع الثانى "الكوميديا" حيث عاشا زمنا طويلا دون تغيير أساسى، ربما لأن إيقاع الحياة لم يكن يسمح بالإضافة والتغيير السريع، فإنه فى وقتنا هذا أمكن حصر ما يربو على خمسة وثمانين نوعا من المسرحيات، ابتداء من مسرحيات حمامات الدم، وانتهاء بمسرحيات نقابية التوجه.

ومن هذا الكم الهائل الذى أصبح حصره غير ممكن، سواء فى أنواع الدراما الستة والأربعين أو فى أنواع المسرحيات الخمسة والثمانين، كان لزاما أن يجمع المسرح فى شكل جديد، مجموعة من الأشكال تحت مسمى مستحدث وهو المسرح الشامل.

والمسرحية الشاملة التى تخضع لهذا الشكل، هى مسرحية ذات مضمون محدد سواء كان اجتماعيا أو سياسيا، تنصهر فيه الكلمة مع النغمة والحركة البطيئة العادية والسريعة، التى تنتمى إلى الرقص الحركى المنظم، تصاحبها الموسيقى، وسط ديكور متنوع مؤيد لمضمون هذه المسرحية، ووسط ذلك كله تنبع من داخلها مأساة وملهاة حسب متطلبات الموقف، وفى النهاية يمكن للمشاهد أن يخرج ولديه انطباع عام نابع من معايشته لصورة الحياة أو قطاع منها يضم كامل خطوطها وليس خطا واحدا.

وبمعنى آخر، فإن المسرح الشامل يجمع داخله المسرح الغنائى والمسرح الكوميدى والمسرح التراجيدى والأوبرا والأوبريت. كل هذه الأشكال تقدم من خلال نوع واحد وهو المسرح الشامل، والذى يتطلب من العنصر البشرى أو الممثل أو المؤدى، أن يكون أيضا ملما بمتطلبات هذه الأشكال، وهو ما يطلق عليه أيضا نفس المسمى: "الممثل الشامل"، الذى يؤدى أداء متقنا، ويمكنه أن يؤدى الحركة رقصا، ويمكنه أن يؤدى الكلمة غناءً.

وقد ظهر هذا النوع فى المسرح العربى بوجه عام والمصرى على وجه الخصوص فى السنوات الماضية، منذ حوالى عشرين عاما مضت، سواء فى مسرح القطاع العام ممثلا فى بعض المسرحيات مثل: "عيون بهية" لرشاد رشدى، أو مسرحية "يوم القيامة" لزكى طليمات، ومنها القطاع الخاص، والذى يعد رائده بحق "جلال الشرقاوى"، الذى أخرج أكثر من عمل مسرحى ينتمى إلى المسرح الشامل، ونذكر منها على سبيل المثال "مسرحية الجوكر"، التى تمخض عنها مجهود جماعى شامل غناءً ورقصا وتمثيلا، لأن الظاهرة المسرحية الحقيقية هى فى جوهرها وبحكم طبيعتها الجماعية، ممارسة لفعل التحرر على مستوى الجماعة، للوصول إلى هدف يراد توصيله إلى المشاهد، بغية انصهاره مع التأمل فيما شاهده من جزئية متكاملة من حياة معيشة، وليست جزئية من شريحة منفردة.

لقد كانت التراجيديا فيما مضى وظيفتها التطهير، والكوميديا تسعى إلى التغيير، والهزلية إلى التسلية، والفن الرفيع "الباليه والأوبرا" إلى التسامى؛ وهذه كلها أشكال فنية منفردة، غير أن المسرح الشامل أمكنه أن يجمع بين كل هذه الأشكال، وأن يبث داخل المشاهد تلك الأحاسيس والمتع مجتمعة.

وأخيرا، فإن المسرح الشامل هو لغة العصر التى تداخل فيها كل شىء، ولم يصبح انفصال الأنواع ذا جدوى، لأنه يعطل البشرية عن اللحاق بالركب العالمى الذى يتقدم ويتطور كل لحظة.

# مكتبة إبداع

محمد إبراهيم أبو سنة



# "اسطنبول الذكريات والمدينة" لأورهان باموق: سيرة مدينة أم سيرة كاتب ؟؟

محمد إبراهيم أبو سنة(*)

فى عام ١٩٥٢، ولد الكاتب الروائى أورهان باموق فى مدينة "اسطنبول" التركية. درس فن العمارة، وظل يمارس هواية الرسم، وكان يتصور أن موهبته الأساسية ترشحه ليكون فنانا تشكيليا، إلى أن ألهمته الأقدار التوجه إلى الكتابة الروائية، فانقطع عن دراسة الهندسة المعمارية .

وفى عام ٢٠٠٦، اهتزت الأوساط الثقافية التركية عندما أعلنت لجنة جائزة نوبل باستوكهولم، فوزه بهذه الجائزة العالمية، كما التفتت الأوساط الثقافية العربية والشرقية إلى هذا الكاتب، بعد أن ظل مغمورا بالنسبة للقراء العرب بينما كانت رواياته قد ترجمت إلى لغات عديدة، وعلى رأسها روايتاه: "اسمى أحمر"، و"القلعة".

وفى ظلال الاحتفال بفوزه، كرمته وزارة الثقافة المصرية فى مطلع عام ٢٠٠٧ فى معرض القاهرة الدولى للكتاب، وأصدرت له هيئة الكتاب سيرته الذاتية وبعض رواياته، ومنها "اسطنبول الذكريات والمدينة"، وترجم هذا الكتاب البديع الدكتورة أمانى توما والدكتور عبدالمقصود عبدالكريم، وجاءت الترجمه نابضة بالحس الروائى المفعم بالروح المركبة التى تجمع بين الحسرة على الماضى والسخرية الذكية.

وربما كانت الدكتورة زينب أبو سنة أول من أشار إلى باموق قبل فوزه بجائزة نوبل، من خلال بحثها عنه الذى صدر فى كتابها "صفحات من الأدب التركى الحديث والمعاصر"، وتناولت تحليلا: "جودت بك وأولاده" و"اسمى أحمر"، حيث تقول عنه: "مما لا شك فيه أن للتأثيرات الغربية فى الحياة التركية التقليدية، والهوس التركى بالوجه الأوربى، وتنازع البلاد بين هويتين وانتماءين، حضورا بارزا وأساسيا فى روايات باموق. وهو يستخدم التناقضات والازدواجيات من كل نوع لخدمة هذا الحضور".

يقع كتاب "اسطنبول" فى سبعة وثلاثين فصلا، تدور حول مرحلتى الطفولة والشباب منذ ميلاد الكاتب حتى التحاقه بالجامعة، واتخاذه قرار مصيره بالاتجاه إلى كتابة الرواية بدلا من الرسم.

والكتاب يحمل عشرات الصور الفوتوغرافية الملتقطة باللونين الأبيض والأسود، لمشاهد عديدة فى مدينة اسطنبول فى مراحل مختلفة، منذ العصر العثمانى إلى مرحلة الجمهورية التى أعلنها أتاتورك فى عام ١٩٢٣ بعد انتصار تركيا على اليونان وإنجلترا وبعض دول الحلفاء، بعد أن تحالفت الدول الغربية على القضاء على الخلافة العثمانية عقب انتصارها فى الحرب العالمية الأولى ضد ألمانيا وحلفائها.

(*) شاعر مصرى.

والكتاب "اسطنبول" يعكس إحساسا غامرا بحب الكاتب لمدينته، وتتجلى حاسته البصرية فى كل تجاربه، وعلاقة هذه التجارب بالمكان الذى يسيطر عليه الجلال والكآبة والمأساوية.

تختلط فى الكتاب حياة الكاتب وسيرته بحياة المدينة وتاريخها، وتقسيم الكتاب إلى فصول مستقلة أعطى المؤلف فرصة الانتقال والحركة والتنوع فى الحديث عن الجغرافيا والتاريخ والأدب والفن والعمارة والبشر والأسرة.

صورة الكاتب متغلغلة فى كل مشهد من الرؤية الكلية للمدينة، بمساجدها العريقة الشاهقة وعبقها الإمبراطورى والإسلامى ومعمارها التركى، وكذلك نرى تركيزا واضحا على السعى الجاد للكاتب للإمساك بالجوهر الداخلى للمدينة وتطور حياتها، وتبدو السخرية والحسرة ترافقان باموق عبر رحلته من الطفولة إلى الشباب وهو يرسم صورة لأسرته بشجاعة معنوية وصدق وأصالة، علاقة الأب بالأم، وعلاقة الكاتب فى طفولته بأخيه، ويجسد ملامح من الثقافة التركية التى كانت تنتقل من المرحلة العثمانيه أيام عصر الخلافة إلى التغريب بعد دخول البلاد المجال المغناطيسى للحضارة الغربية، ونجد أنفسنا خلال قراءة هذه الرواية التاريخية، التى تكاد تكون عملا تسجيليا فى جانب منها وعملا خياليا فى جوانب أخرى، أمام كاتب فريد، وهو يستخدم مهارته كروائى فى رسم الملامح التاريخية لحركة المدينة عبر الجغرافيا الاجتماعية، إذا صح التعبير، وكذلك البشر الذين يمثلون جسد الحركة الإنسانية داخل هذه المدينة، كما يتفوق الكاتب على كثيرين من كتاب السيرة الذاتية عندما ينجو ببراعة من التواطؤ النرجسى الذى نحسه فى معظم الأحيان لدى كُتاب السير الذاتية .

فالمدينة تتحرك أمامنا بكل ثقلها وصلابتها وكوارثها وحرائقها وعبثها، سواء على أرض الواقع أو فى رؤى وخيال كتابها والذين افتتنوا بها من أبنائها ومن الكتاب الغربيين.

ولأن الكاتب كان معنيا بالصورة البصرية، فقد كان ولعه بالمعمار الإسلامى واضحا، حيث كان باموق غارقا فى وهمه التشكيلى قبل أن يتحول من الرسم إلى الكتابة، لهذا توقف طويلا أمام كبار الفنانين الأوربيين الذين عاشوا فى اسطنبول وقدموا أعمالا باهرة عن تاريخها وشوارعها ومقاهيها ورجالها ونسائها وقصورها ومساجدها، مثل "ميلنج" و"بييرلوتى" وسواهما، وكتابه يمثل سيرة للمدينة وسيرة ذاتية للكاتب أيضا، فهو يقول فى البداية وكأنه يريد أن يرسم صورة لنفسه حتى نعرف العالم الذى ينوى أن يقدمه إلينا: "ساورتنى منذ نعومة أظافرى شكوك فى أن دنياى بها أكثر مما أرى، كان يعيش فى مكان ما فى شوارع اسطنبول فى منزل يشبه منزلنا أورهان آخر يشبهنى كثيرا، لدرجة يمكن أن يقال معها إنه توءمى أو حتى قرينى، لا أذكر من أين أو كيف راودتنى هذه الفكرة، لابد أنها انبثقت من شبكة من الشائعات وسوء الفهم والأوهام والمخاوف".

لا يشير هذا الخاطر إلى ازدواجية فى الشخصية، وإنما إلى اتساع فى الإدراك، يقول: "لم أترك اسطنبول أبدا، لم أترك المنازل والشوارع وأحياء طفولتى أبدا، ومع أننى عشت فى مقاطعات مختلفة من وقت لآخر إلا أننى وبعد خمسين عاما وجدت أننى أعود إلى منزل آل باموق حيث التقطت لى أولى الصور الفوتوغرافية، وحيث حملتنى أمى بين ذراعيها فى البداية لترينى العالم".

إن ثقافة باموق الواسعة والتى تراكمت عبر حياته قد شكلت رؤيته لحياته وحياة مدينته، فقد التفت إلى المفارقة التى تجلت فى رؤية الروائى الفرنسى جوستاف فلوبير الذى ذهل، عندما زار اسطنبول قبل مائة عام من ميلاد أورهان باموق، بتنوع أنماط الحياة فى شوارعها المزدحمة، وتنبأ فى إحدى رسائله فى القرن التاسع عشر بأن اسطنبول ستصبح خلال قرن من الزمان عاصمة العالم، فماذا حدث لها فى ظل هذه النبوءة؟ يقول باموق: "حدث العكس، نسى العالم بعد انهيار الإمبراطورية العثمانية وجود اسطنبول، كانت المدينة التى ولدت فيها أفقر وأسوأ وأكثر عزلة مما كانت عليه فى أية لحظة من تاريخها الممتد إلى ألفى عام . كانت اسطنبول دائما بالنسبة لى مدينة الخراب وسوداوية نهاية الإمبراطورية، وقد قضيت حياتى أحارب هذه السوداوية أو أجعلها سوداويتى".

يشير الكاتب إلى تاريخ ميلاده فى السابع من شهر

يونيه من عام ١٩٥٢ فى مستشفى خاص فى حى (موضة)، وينتقل فى الحديث الافتتاحى عن نفسه وعن اسطنبول فيقول: "حين أقبل القصص التى سمعتها عن اسطنبول وعن نفسى وكأنها قصصى، أشعر بإغراء يدفعنى للقول: اعتدت أن أرسم فى وقت ما. أسمع أننى ولدت فى اسطنبول، وأفهم أننى كنت طفلا فضوليا إلى حد ما، ويبدو أننى بدأت وأنا فى الثانية والعشرين كتابة الروايات لسبب لا أعرفه، كنت أريد كتابة قصتى كلها بهذه الطريقة، كأن حياتى كانت شيئا حدث لشخص آخر، أو كأنها كانت حلما شعرت فيه أن صوتى يتلاشى وإرادتى تستسلم للفتنة، ومع أن لغة الملاحم جميلة إلا أننى أجدها غير مقنعة، لأننى لا يمكن أن أقبل أن الأساطير التى نحكيها عن بدايات حياتنا تعدنا لحياة ثانية أروع وأكثر أصالة تبدأ حين نستيقظ، لأن تلك الحياة الثانية بالنسبة لأمثالى على الأقل ليست إلا كتابا بين يديك، ولذلك انتبة جيدا عزيزى القارئ، سأكون صريحا معك، وفى المقابل أطلب منك بعض التعاطف". إن هذا الكتاب الذى يقع على الحدود غير الفاصلة بين السيرة والرواية ليس إلا اقتطافا لبعض الذكريات من شجرة الأحلام، كما يقول الكاتب فى مكان من هذا الكتاب ذاته.

يلقى الكاتب الضوء على البيئة الإنسانية الأولى التى ولد وترعرع فيها، فيقول عن أسرته: "كثيرا ما كان أبى يرحل ذاهبا إلى أماكن بعيدة، ولم نكن نراه لشهور متواصلة، والغريب أننا لم نكن نلحظ غيابه إلا بعد فترة، لم يفسر لنا أحد أبدا سبب غياب والدنا، أو يخبرنا بموعد متوقع لعودته، ولأننا كنا نعيش فى شقة فى مبنى كبير مزدحم، محاطين بالأعمام والعمات والجدة والطباخين والخدم، فقد كان من السهل التغاضى عن غيابه بدون التوقف للسؤال". ثم يقول: "كنا أحيانا نشعر بتعاسة الظروف التى لم ننسها تماما فى حضن خادمتنا أسما هانم (وهو هنا يعنى نفسه وأخاه الذى كان يكبره بثمانية عشر شهرا)، كنت أشعر أحيانا- بالطريقة التى كانت أمى تقضى بها الصباح وهى تتحدث بلا توقف فى التليفون إلى خالاتى وعماتى وأمها- أن هناك مشكلة". ثم يعبر عن أزمته الداخلية فيقول: "كنت أجلس فى انتظار اللحظة التى ستهتم فيها أمى بى. صار ضياعى بين انعكاساتى فى المرآة .. لعبة الاختفاء، وربما كنت ألعبها استعدادا للشىء الأكثر إثارة للرعب فى حياتى، ومع أننى لم أكن أعلم: عمّ كانت أمى تتحدث فى التليفون، أو أين كان أبى أو متى يعود، إلا أننى كنت متأكدا أن أمى سوف تختفى هى الأخرى ذات يوم".

أشار بعد ذلك أورهان باموق إلى الخلافات الزوجية بين أبيه وأمه، وربما كانت هذه الخلافات التى سببت له التعاسة قد دفعته إلى البحث عن عالم آخر، يبنى عبره أحلامه المستقبلية. لقد كانت أمه بالفعل تختفى لفترات، ثم يقدم له أهله أسبابا يعتبر أنها ملفقة ولكنه كان يتقبلها. غرست هذه البيئة الأولى فى نفس باموق لونا من السوداوية، وربما انسحبت على رؤيته للمدينة، هذه الحالة التى كان يسميها "الحزن"، وهى حالة غائمة محيرة تدل على سوداوية عامة لا خاصة، وكلمة "حزن" لا توضح شيئا، لكنها على العكس تحجب الحقيقة وتجلب لنا الراحة.

لقد كانت التفاصيل التى تجسد هيكل الرؤية فى هذا الكتاب تنبض بالحيوية، وتنشئ عالما روائيا يقف بين الواقع والخيال، وتشير إلى عمق وتنوع وأصالة مصادره الثقافية.

يتحرك الروائى التركى أورهان باموق فى كتابه "اسطنبول الذكريات والمدينة" لتسجيل مشهد حياته خلال فترة تمثل وعيه، منذ منتصف الخمسينيات وحتى منتصف السبعينيات من القرن العشرين. توقف الكاتب والكتاب عند مرحلة اكتشاف موهبته كروائى، وخروج تركيا من تداعيات الحروب، واستقرار الرؤى السياسية فى الإطار العلمانى. وربما كان الكاتب سيعمل على تسجيل مرحلة أكثر ازدهارا من حياته وحياة مدينته اسطنبول بعد أن أوغل هو فى الإبداع وأوغلت تركيا فى التغريب والتقدم التكنولوجى والعسكرى والحضارى، واشتعال المعارك الاجتماعية والعلمانية والأيديولوجية.

وإذا كان الكاتب لا يحمل نبض الحاضر والمعاصر الآن فى التجربة التركية، فإن أهمية المرحلة التى سجلها فى أنها تشمل الطفولة وأول الشباب والدهشة الأولى وملامسة الواقع التاريخى لأمته، ومن هنا جاءت المؤثرات الثقافية عميقة غائرة فى وجدانه. تأثر بأربعة كُتاب أتراك

يمثلون الحالة الوجدانية لاسطنبول خلال الفترة التى تفتح فيها وعيه وفتحت شهيته للقراءة والشغف بالكتب وحب الاستطلاع، وهم: الشاعر يحيى كمال، وكاتب المذكرات عبد الحق شناسى حصار، والروائى أحمد حمدى طانبنار، والمؤرخ الصحفى رشاد أكرم قوتشو. والكاتب يعترف بأنه عرف القليل عن هؤلاء الكتاب، ولكن الشاعر يحيى كمال هو الذى عرفه أكثر؛ فقد قرأ قصائده التى كانت شهيرة فى كل أنحاء تركيا، أما رشاد قوتشو فقد عرفة من الملاحق التاريخية فى الصحف.

يقول أورهان باموق: ربما تقاطع طريقى خلال رحلاتى الأولى مع أمى فى "تقسيم" مع الروائى طانبنار، الكاتب الذى أشعر معه بأقوى الروابط، وكثيرا ما كان عبد الحق شناسى حصار يأتى إلى"بيه أوجلو" للتسوق وتناول عشائه، انبهر هؤلاء جميعا فى فترة من حياتهم بعظمة الفن والأدب الغربيين، خاصة الفرنسيَّيْنِ. قضى الشاعر يحيى كمال تسع سنوات فى باريس، واقتبس من أشعار فيرلين وملارميه فكرة "الشعرالخالص" التى جعلها تتواءم مع أغراضه الخاصة فيما بعد، حين استغرق فى البحث عن شعرية قومية . وكان طانبنار، الذى اعتبر يحيى كمال أبا تقريبا، معجبا بالشاعرين نفسيهما بالإضافة إلى فاليرى.

وقد قدر عبد الحق شناسى حصار- على غرار طانبنار ويحيى كمال- أندريه جيد أسمى تقدير. وتعلم طانبنار من تيوفيل جوتيه، وهو مؤلف آخر أعجب به يحيى كمال إعجابا شديدا، كيف يعبر عن المشهد بالكلمات. هؤلاء هم الكتاب الذين أعجب بهم وتـأثر بكتاباتهم أورهان باموق، وعبر هؤلاء وتجاربهم كان التأثر بالأدب الفرنسى. وكان الكتاب الأتراك يدركون أنهم مع تقديرهم للأدب الفرنسى وإعجابهم به فى فترة شبابهم، فإنهم لو كتبوا مثل هؤلاء الغربيين تماما فلن يكونوا فى أصالتهم. وكان الدرس الذى تعلموه من الثقافة الفرنسية والأدب الفرنسى أن الكتابة العظيمة كتابة مبتكرة وأصيلة وصادقة. وقد حيرهم التناقض الذى شعروا به بين هذين الأمرين: أن يكونوا غربيين وأصلاء فى الوقت نفسه .

كما تعلموا شيئا آخر من كُتاب من أمثال: جوتيه وملارميه، شيئا ساعدهم فى جهودهم لتحقيق الصدق والأصالة، وهو مفهوم الفن للفن أو الشعر الخالص. وكان شعراء وروائيون معاصرون لهم يشاركونهم الانبهار بالأدب الفرنسى ولكنهم فشلوا فى تحقيق الأصالة، فاتجهوا إلى الأدب التعليمى وإلى التعبيرات السياسية المسفة.

إن الأصالة هى السمة الأساسية للأدب العظيم، هؤلاء الكتاب عرفوا من الجماليات التى اكتسبوها من الأدب الفرنسى أنهم لن يحققوا أبدا فى تركيا صوتا قويا وأصيلا كصوت ملارميه أو بروست، ولكنهم وجدوا بعد تفكير طويل موضوعا مهما وأصيلا يميزهم، هو تدهور الإمبراطورية العظيمة التى ولدوا فيها وشهدوا انهيارها، وقد ساعدهم فهمهم العميق للحضارة العثمانية وتدهورها الذى لا رجعة فيه على تجنب الوقوع فى شباك النوستالجيا الجارفة- أى الحنين إلى الماضى- أو الزهو التاريخى الساذج، أو النعرة القومية والتنظيمية الخبيثة، التى سقط فيها عدد من معاصريهم وصارت أساسا لبدايات "شعرية الماضى".

كانت اسطنبول التى عاشوا فيها مدينة غارقة فى خراب الانهيار العظيم، لكنها كانت مدينتهم، وإذا كانوا قد استسلموا لقصائد سوداوية عن الفقد والتدمير فقد اكتشفوا أنهم سيعثرون على صوتهم الخاص، كيف رأى باموق هذا العالم لهؤلاء الكتاب، وكيف تأثر بهم؟ يقول: "الكُتاب الأربعة الذين تقاطع طريقى مع طريقهم مرات عديده أثناء طفولتى المتخيلة، اعتقدوا أنهم لا يمكن أن يعثروا على صوتهم الأصيل إلا إذا نظروا إلى ماضى مدينتهم وكتبوا عن الكآبة التى توحى بها. منحوا الماضى عظمة شعرية حين استدعوا عظمة اسطنبول القديمة. يتوقف عبدالحق شناسى حصار فجأة أحيانا وهو يأسى على ما يطلق عليه "حضارة البسفور"، وانطلق يحيى كمال وطانبنار فى أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة بحثا عن صورة لاسطنبول العثمانية التركية السوداوية، وحين افتقدوا الأسلاف الأتراك اقتفوا آثار الرحالة الغربيين، وطوفوا حول خراب الأحياء الفقيرة فى المدينة". كان سكان اسطنبول لا يتعدى نصف المليون نسمة، ولكن هذا العدد تضاعف

عندما التحق باموق بالمدرسة فى نهاية عقد الخمسينيات.

كانت صورة اسطنبول فى عيون وكتابات هؤلاء الكُتاب متأثرة برؤية الكُتاب الغربيين، الذى ركزوا على مشاهد الخراب العثمانى، ولأن هؤلاء الكُتاب كانوا مشدوهين أمام انهيار الإمبراطورية فقد رأى الكُتاب الأتراك أنهم يعبرون عن ملمح من ملامح الحداثة الأدبية والفنية، ومن هنا تعرض هؤلاء الكُتاب الأربعة لكثير من النقد من جانب الأتراك؛ لأنهم أسرفوا فى تعقب آثار كُتاب الغرب، أما باموق فقد حاول الدفاع عن كُتابه المفضلين حيث يقول: "كان هدف هؤلاء الكُتاب الأربعة أن يستلهموا التراثين معا - تراث الشرق والغرب- عاش هؤلاء الكتاب حياة صعبة، ظلوا إلى نهاية حياتهم دون أن يتزوجوا، وماتوا وحيدين منعزلين، مات عبد الحق شناسى والشاعر يحيى كمال والروائى أحمد حمدى طانبنار والمؤرخ رشاد أكرم قوتشو ماتوا دون أن يحققوا أحلامهم، لم يتركوا كتبا غير مكتملة فقط ولكن الكتب التى نشروها فى حياتهم لم تصل أبدا للقارئ الذى كان هؤلاء الرجال يسعون إليه.

إلا أن الشاعر يحيى كمال الذى لم ينشر دواوينه فى حياته، نال شهرة واسعة فى كل أنحاء البلاد، وكانت قصائده تدرس فى المدارس الوطنية، وقد وصفه باموق بأنه شاعر اسطنبول الأعظم، والأكثر والأشد تأثيرا فى الأدب التركى فى القرن العشرين.

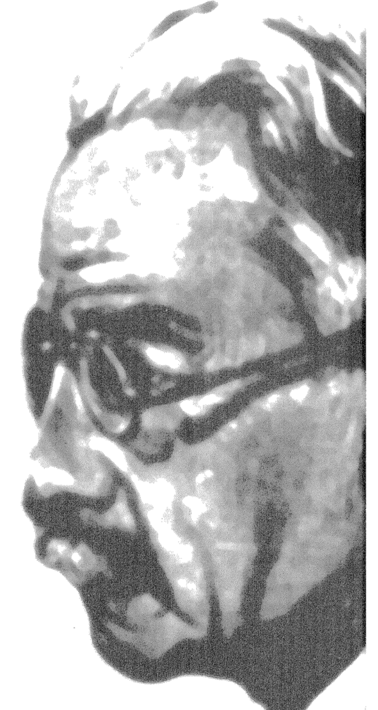
ويتناول أورهان باموق تأثير كاتب آخر صاحب عمود صحفى هو أحمد راسم، الذى كان محور تجربته فى الكتابة هى "اسطنبول"، يقول باموق: "قضى أحمد راسم خمسين عاما يكتب عن كل ما يدور فى اسطنبول، من مختلف أنواع السكارى إلى باعة الشوارع فى الأحياء الفقيرة من المدينة، من التقاليد إلى المحتالين، من جمال البلدات على البسفور إلى خاناتها وحاناتها الفظة، من الأخبار اليومية إلى أخبار التجارة، من متنزهات اللهو إلى الحدائق العامة وأيام التسوق والسمر الذى يتميز به كل فصل، بما فى ذلك الشتاء حيث متعة الاقتتال بكرات الثلج، ومتعة التزلج، بالإضافة إلى تطور النشر، والشائعات المحلية، وقوائم الطعام. كان مولعا بالقوائم وأنظمة التصنيف، ولديه عين فاحصة لعادات الناس وخصوصياتهم. وقد شعر أحمد راسم بالنشوة التى يشعر بها عالم النباتات أمام تنوع النباتات فى الغابة، أمام التجليات الكثيرة المتنوعه لنزعة التغريب والهجرة والصدف التاريخية، وأعطاه هذا كله بالضرورة شيئا جديدا وغريبا يمكن أن يكتبه كل يوم. وقد جمعت أفضل الأعمدة التى أطلق فيها أحمد راسم العنان لفكره، وكانت ما بين عامى ١٨٩٥و١٩٠٣ فى مجلد بعنوان "مراسل المدينة"، لم يشر إلى نفسه قط بصفته مراسل مدينة إلا من قبيل السخريه. استعار فى الشكوى من مجلس المدينة، وهو يكتب ملاحظات عن الحياة اليومية ويقيس نبض المدينة، نموذجا تطور فى فرنسا فى ستينيات القرن التاسع عشر.

لقد أشار باموق إلى أهمية كُتاب الأعمدة الصحفيه فى الكشف عن الحياة فى اسطنبول وتاريخها. فقد قبض كُتاب الأعمدة - مثل نامق كمال وعلى أفندى البصير وأحمد راسم بالطبع، مثل المؤرخين الأوائل الذين كانوا يؤرخون للحياة اليومية فى المدينة بتسلسل الأحداث زمنيا - على ألوان المدينة وروائحها، وساعدوا أيضا على ترسيخ الإتيكيت فى شوارع اسطنبول ومتنزهاتها وحدائقها ودكاكينها وسفنها وجسورها وميادينها وخطوط ترامها. ولأن انتقاد السلطان أو كبار رجال الدولة أو الشرطة أو الجيش أو الدين، أو حتى أعضاء المجالس الأكثر قوة، كان عَـتـَها، لم يكن أمام نخبة الأدباء إلا هدف واحد يمكن لهم السخرية منه، وكان هو حشود البسطاء اليائسين السارحين ممن يسيرون فى الشوارع لقضاء أعمالهم.

لقد منح باموق مدينته اهتماما واسعا للتفاصيل التى تخص مدينة اسطنبول، كما أولى حياته كذلك بعض الإشارات العميقة ومن أهمها الصفحات التى تناول فيها تجربة حبه الأول الذى انتهى بالفراق. أما المزج بين حياته وحياة المدينة فقد امتزجت فيه السخرية بالحزن، والتاريخ بالواقع، والعظيم بالتافه، ولكن الكتاب فى مجمله أشبه بمرثية كبرى لانهيار الإمبراطورية العثمانية، ومعاناة اسطنبول خلال الولادة العسيرة من رحم الحضارة الشرقية، ومحاولة الالتحاق المرة بالحضارة الغربية.

# متابعات

غادة الريدى
محاسن الهوارى
محمد عبد المنعم أحمد
سماح عبد السلام
هناء نصير





# محاكمة "إبداع" !

غادة الريدى

إنها صفحة مشرفة من صفحات الدفاع عن حرية التفكير والإبداع، تلك التى سطرتها أقلام نخبة من رموز الثقافة والفكر فى مصر منذ أبريل الماضى، عقب الحكم الذى أصدرته محكمة القضاء الإدارى فى يوم الثلاثاء ٢٠٠٩/٤/٧ بإلغاء ترخيص مجلة «إبداع»، استنادا إلى أنها قد نشرت بعددها الأول من الإصدار الثالث فى شتاء ٢٠٠٧، قصيدة بعنوان: «شرفة ليلى مراد» للشاعر حلمى سالم، رأى فيها المدعى أنها تتضمن بعض الأبيات التى تسىء للذات الإلهية (جل جلالها). ولقد أثار هذا الحكم دهشة الحياة الثقافية التى لم تتوقع أن تتطور الأمور إلى هذا الحد، وأن يُضخَّم هذا الموضوع بهذا الشكل، ليتحول إلى معركة كبرى فى ساحات المحاكم، ومتى؟ بعد عامين كاملين صدرت خلالهما تسعة أعداد من «إبداع»، لتفاجأ الحياة الثقافية المصرية والعربية بهذا الحكم القضائى بإلغاء ترخيص المجلة، وغلق مقرها فورا واعتبارها كأن لم تكن!

ما حدث يؤكد بلا شك أننا نعيش فى مناخ غير عقلانى، ومن ثم فهو غير آمن، إذ تسيطر عليه التيارات الدينية السلفية بفكرها المتحجر، محاولة فرض وصايتها على الأدباء والمبدعين بأية وسيلة، وهى لم ترد هذه المرة إلا وأد مجلة «إبداع» بهذا الحكم، لتكون عبرة لكل منبر حر آخر، تلك المجلة التى تعد بشهادة رموز الحياة الثقافية واحدة من أهم المنابر التنويرية فى مصر والوطن العربى. إن المشكلة الحقيقية عند هؤلاء هى فى مجلة «إبداع» نفسها وليست فى قصيدة الشاعر حلمى سالم، وخير دليل على هذا هو أن القصيدة المذكورة، منشورة فى ديوان لا يزال مطروحا فى الأسواق ومتاحا للقراء كافة.

إن ديننا الإسلامى العظيم، الذى أعطوا لأنفسهم وحدهم حق الكلام عنه، لهو برئ من تلك الدعاوى، ومن تلك التهم التى يقشعر منها البدن، لأنه دين التسامح والسلام والرحمة والمحبة والعفو، وليس دين العنف والقمع والقهر والتكفير والتفريق بين الأزواج بغير الحق، وقطع أرزاق العباد؛ فلماذا نعمل بأيدينا على تشويه الإسلام الذى يحترم البشر جميعا «أيًا من كانوا»! ولعلهم يردون بقولهم: نحن نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر، فنقول لهم: ارجعوا إلى كتاب الله واقرءوا قوله تعالى:

- «ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتى هى أحسن إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين» (سورة النحل: آية ١٢٥).

ـ «وما جعلناك عليهم حفيظا وما أنت عليهم بوكيل» (سورة الأنعام: آية ١٠٧).

وأعتقد أن المعنى واضح وضوح الشمس. وهناك الكثير والكثير من الآيات التى يعلمها هؤلاء، ولكنهم يغضون عنها البصر، تلك الآيات التى تبين أن الله لم يطلب من أحد من البشر أن يكون وكيله على الأرض، فضلا عن أن تُستخدم هذه الوكالة لمحاولة الانتقام ممن يراهم هؤلاء الوكلاء كفارا، أو ملحدين، أو مشركين، أو مرتدين..إلخ. إن الإسلام ـ على العكس من هذا ـ يخبرنا أن الحساب يوم الحساب، وأن الله وحده هو الذى يعلم ما فى الصدور.

بدأت المشكلة بعد صدور أول عدد من إبداع (شتاء ٢٠٠٧)، بعد غيابها عدة سنوات عن الحقل الثقافى، وفيها تلك القصيدة، فرأى الدكتور ناصر الأنصارى رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب إيقاف توزيع المجلة وقرر تشكيل لجنة انتهت إلى استبعاد المقاطع التى قد تثير جدلاً، وأوقف بالفعل توزيعها إلى أن حُذفت هذه المقاطع، وذلك بعد تشاوره واتفاقه مع رئيس التحرير، وبموافقة الشاعر صاحب القصيدة، ثم أُعيد توزيع العدد مرة أخرى، وطرحت المجلة للبيع فى الأسواق بعد الحذف، ولاقت المجلة صدًى طيبا وإعجابا ومباركة من كتابنا ومثقفينا، ومن القراء داخل مصر وخارجها، وأعتقد أن هذا الإجراء كان حلا مُرضيا على الرغم من أن بعض الكتاب كان على غير قناعة بضرورة هذا الإجراء؛ الذى يعتبر من وجهة نظرهم عدوانا على حرية التعبير.

ولكن الغريب فى الأمر أن خصوم المجلة لم يلتفتوا إلى هذه التفاصيل المهمة التى كانت كفيلة بأن تلغى القضية أصلا، إذ إن القضية قامت على العدد الذى لم تحذف منه تلك الأبيات الشعرية، وهو لم يوزع فى الأسواق، أما العدد الذى تم الحذف منه، ثم تم توزيعه، فلم يلتفت إليه هؤلاء بالمرة، وهذا عجيب جدا! وما يثير العجب أكثر أن تصبح ساحة القضاء مكانا لتقييم الأعمال الأدبية والحكم عليها! وألا تتم الاستعانة بالمتخصصين من نقاد الأدب لأخذ رأيهم فى مثل تلك الأمور باعتبار أنهم هم وحدهم الخبراء فى مسائل الشعر والأدب عامة؛ ولكن المحكمة لم تلتفت إلى هؤلاء الخبراء، بل لجأت بدلا عنهم إلى رجال الدين ليحكموا على نص أدبى!

لقد أوضح الشاعر صاحب القصيدة مرارا وتكرارا فى وسائل الإعلام المختلفة، من مرئية ومسموعة ومقروءة، أنه لم يقصد المساس بالذات الإلهية مطلقا، ولم يعمد إلى ازدراء الأديان، بل يقول إن فى قصيدته - على العكس - نفحة صوفية لمن يريد أن يرى، ولمن ليس فى قلبه غرض أو مرض على حد تعبيره؛ وفيها تنزيه لله عن البطش والاستبداد والإيذاء، وهى تأكيد على أن الله رحيم خير محب للفطرة والخصب، والله يمتحن قدرة عباده على فعل الخير وعلى مواجهة الشر والقبح والذل، ويقول إن القراءة حسنة النية سترى هذه المعانى فى القصيدة (كما فعل النقاد والمختصون فى الأدب، بل وبعض الشيوخ المستنيرين)، أما القراءة سيئة النية فسترى عكس ذلك.

وربما يكون الشاعر قد استخدم مفردات أو تشبيهات غير مقبولة فنيا، جعلت البعض عاجزا عن فهم هذا المعنى الذى يقصده، وبالرغم من ذلك أؤكد أن من يتوفر لديه بالفعل حسن النية يمكن أن يدرك المعنى الحسن، وأقول: حتى ولو لم يكن كذلك تماما.

ومن الواجب أن نشير هنا إلى أن النسبة الغالبة من قراء المجلة أو من المهتمين بالاطلاع عليها، هم من النخبة المثقفة التى تهتم بالأدب ونقده وبالفكر والفلسفة، وهؤلاء ليسوا من عامة الناس حتى نخشى عليهم أو نحميهم، فهذه النخبة تعودت أن تقرأ ما تنشره المؤسسات الرسمية من ترجمات لنصوص المفكرين غير الدينيين مثل ماركس ونيتشه وفرويد وغيرهم، وبالتالى فإن هذه النخبة إذا قرأت تلك القصيدة أو غيرها، ووجدت أن بها تجاوزا، فلن تدين صاحبها وتلصق به أبشع التهم، ولن تقذفه هو وأعضاء تحرير المجلة التى نشرت له، فتتهمهم بأنهم (عملاء،

وأنهم ليسوا إلا أبواقا تردد ما يطلبه الذين يدعمونهم بالمال من الخارج من أعداء الوطن، حتى يثيروا الفتنة والفوضى بين شباب الأمة)! وذلك لأن النخبة المثقفة لديها وسائل أخرى متحضرة مثل الحوار والسجال والنقد، الذى يلفت نظر المبدع إلى تجاوزاته وسقطاته الفنية، مما يجعله حريصا على ألا يقع فى مثل تلك الهفوات مرة أخرى.

وقد طعنت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى الحكم الصادر، مستنكرة بشدة ما ورد بالحكم المطعون عليه من خطأ جسيم فى سرده للوقائع، حينما أورد ما لم يرد بعريضة الدعوى، وخلط الوقائع خلطا خطيرا، موضحة أسباب الطعن المتمثلة فى الفساد فى الاستدلال، والإخلال بحق الدفاع، وإصابة الحكم بعوار الانزلاق فى الإساءة للذات الإلهية، والخطأ فى تطبيق القانون، ومخالفة أحكام الدستور والقانون.

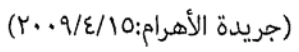
وقد صدر الحكم فى ٢٠٠٩/٦/١٥ عن المحكمة الإدارية العليا، على الحكم الصادر من محكمة القضاء الإدارى، بوقف تنفيذ هذا الحكم.

وما بين الحكمين كانت ردود الأفعال المشرفة، مثلتها النخبة المثقفة المستنيرة، التى أدركت أهمية دورها التنويرى فى مواجهة رياح الظلام التى تجتاحنا من آن إلى آخر، بغرض إرهاب الفكر الحر وقمعه. لقد انبرت تلك الأقلام الحرة معا وكأنها على ميعاد، مدافعة عن حرية الإبداع والتعبير، مستعينة بالعقلانية والمنطق، ومجادلة بالتى هى أحسن، ولم يهدأ لأصحاب هذه الأقلام بال منذ أن صدر الحكم بإلغاء ترخيص المجلة، وإلى أن صدر الحكم الثانى بوقف التنفيذ.

وسنعرض هنا بعضا من تلك الكتابات التى سطرتها نخبة من رموز الثقافة والفكر فى مصر، لتبقى كلماتهم علامة مضيئة فى طريق الدفاع عن الحرية والعقل والإبداع، فى مواجهة القمع والمصادرة والخرافة.



## محمد سلماوى:
## أين رأى المتخصصين؟



(جريدة الأهرام:٢٠٠٩/٤/١٥)

يقول الكاتب «محمد سلماوى» رئيس اتحاد كتاب مصر وأمين اتحاد الكتاب العرب: «حكم خطير ذلك الذى أصدرته محكمة القضاء الإدارى بسحب ترخيص واحدة من أهم المجلات الأدبية... وتعود خطورته إلى عدة أسباب، أولها بالطبع موضوع الدعوى القضائية ذاتها، وهو أكبر ما يمكن أن يوجه من كبائر لأى إنسان خاصة فى مجتمع يعانى من جنوح فكرى غير محمود إلى التطرف الدينى، ومن الفهم الخاطئ والمتعصب لصحيح الدين، وهو ما دعا وزارة الثقافة إلى الطعن على الحكم ... بعيدا عن أى مناقشة للحكم ذاته، ولكن لدعوى الحسبة التى أتت به والتى تسمح لأى مواطن أن ينصب نفسه وكيلا للذات الإلهية، يرفع الدعاوى القضائية ضد البشر متهما إياهم بأخطر الاتهامات».

ويعلن الكاتب عن قلقه فيما ينطوى عليه حكم المحكمة من قناعة بأن الشعر وغيره من الفنون الأدبية، هى موضوعات عادية لا تتطلب اللجوء إلى رأى الخبراء والمتخصصين، على الرغم من السنوات التى يمضيها المتخصصون فى دراستهم لنيل أعلى الدرجات العلمية فى النقد الأدبى. ويرى أن العمل الإبداعى حمال أوجه، ولا يمكن أن يقرأ إلا قراءة مجازية. ويتساءل الكاتب كيف يصدر هذا الحكم الخطير دون الرجوع إلى «اتحاد كتاب مصر» الذى يضم كبار الكتاب والمتخصصين فى أصول النقد الأدبى.

وفى مقال آخر له بعنوان: قبل أن ينزل الفاس فى الراس (جريدة المصرى اليوم: ٢٠٠٩/٤/١٧)، يسخر الكاتب مما يحدث فى «أرض الأدب والثقافة ومهد الفنون والحضارة، مصر الغالية أم الدنيا»، قائلا فى ختام مقاله: «ونحن جميعا نحترم القضاء وأحكامه، لذا فإنى أرى مع إلغاء مجلة «إبداع» أن تلغى أيضا مادة



قد الصمت الامريكى على البرنامج النووى الإسرائيلى

صلاح عيسى

# هذه الأوراق المهمة فى ملف إلغاء ترخيص مجلة «إبداع»

المصري اليوم

# الإرهاب الفكرى بين حرية الرأى .. وحرية الإبداع!

ثقافة وفنون

بعد الحكم القضائى بسحب ترخيصها

# «إبداع» على مائدة المصادرة

## مصر تحتاج مناخا أكثر حرية وانفتاحا

تحقيق: عيد عبدالحليم

7 أيام

يكتبها اليوم
عمرو عبدالحميد

## إبداع الحسبة

الأهرام

قضايا وآراء

# العلاقة بين حرية التعبير وحرية العقيدة (1)

بقلم
د. أحمد فتحي سرور
رئيس مجلس الشعب

المنتدى الأدبى

# قضية حرية الإبداع إلى أين؟!

بعد صدور
مجلة ابداع

تحقيق:
جمعة أبو النيل

# عريضة الطعن: الحكم بإلغاء ترخيص مجلة «إبداع» أخطأ فى سرد الوقائع وفى تطبيق القانون وخالف أحكام الدستور واتسم بفساد الاستدلال

النقد الأدبى من قاموسنا، وأن نقوم بإرسال كل عمل إبداعى إلى المحكمة الإدارية لتصدر حكمها فى شأنه، سواء كانت قصيدة شعرية أو سيمفونية كلاسيكية أو لوحة تشكيلية، وذلك قد يتيح للأساتذة النقاد أن ينقلوا اهتمامهم إلى القضايا الملحة التى تشغل بال الناس فيقولوا لنا - بسرعة - وقبل أن ينزل «الفاس فى الراس»، هل ندخل دورة المياه بالقدم اليمنى أم باليسرى؟».

## صلاح عيسى:
## حكم يخالف الدستور!

أعداد من جريدة (القاهرة).

انفردت جريدة «القاهرة» بنشر حيثيات الحكم الذى أصدرته محكمة القضاء الإدارى بإلغاء ترخيص مجلة «إبداع»، وكذلك نشر عريضة الطعن المقدمة من الهيئة المصرية العامة للكتاب. وقد كتب رئيس تحريرها الأستاذ/ صلاح عيسى ثلاث مقالات بجريدة القاهرة بتواريخ: (١٤/٤/٢٠٠٩)، (٢١/٤/٢٠٠٩)، (١٢/٥/٢٠٠٩)، الأولى بعنوان: ليس من حق مجلس الدولة أو أية جهة قضائية إلغاء تراخيص الصحف؛ والثانية بعنوان: الأوراق المهمة فى ملف إلغاء ترخيص مجلة «إبداع»؛ أما الثالثة فهى بعنوان: الصحافة فى معركة قطع آخر الذيول. ويؤكد الكاتب الكبير فى هذه المقالات، أنه ليس فى مواد قانون العقوبات جميعها مادة واحدة تجيز للقضاء الإدارى حق محاكمة الصحفى أو الصحيفة على أى جريمة يرتكبانها، ويناط بالقضاء الجنائى بدرجاته المختلفة الحق فى محاكمة الصحف والصحفيين. كما أن قانون العقوبات ينص فى المادتين ١٩٩و٢٠٠ منه على تعطيل - وليس إلغاء - الصحف لمدة محدودة، كعقوبة تابعة فى حالة ارتكاب بعض الجرائم، وقد ألغيت هاتان المادتان فى التعديل الذى أدخل على قانون العقوبات عام ٢٠٠٦، فلم يعد للقضاء أية سلطة فى تعطيل الصحف. فضلا عن أنه لا سلطة له فى إلغائها.

إن الدستور ينص على أن العقوبة شخصية، وهو ما ينص عليه كذلك الإعلان العالمى لحقوق الإنسان، وتفرضه الشريعة الإسلامية. وإغلاق الصحف عقوبة جماعية لأنها تتجاوز من ارتكب الجريمة إلى كل العاملين فى الصحيفة. ويقول الأستاذ/صلاح عيسى: «إن حكما بهذا النص نفسه، وبهذه الحيثيات ذاتها كان قد صدر عن محكمة القضاء الإدارى فى (٤ يوليو ٢٠٠١)، بوقف ترخيص إصدار جريدة النبأ الوطنى.. ولكن المحكمة الإدارية العليا قضت فى (٢٥ مايو ٢٠٠٢) بإلغاء الحكم، وقالت بالنص إن القانون لا يجيز للمحاكم سلطة إلغاء تراخيص الصحف».

## مكرم محمد أحمد:
## لهذا سمى الشعر شعرا



(جريدة الأهرام: ١٦/٤/٢٠٠٩)

ويقول الكاتب الكبير ونقيب الصحفيين الأستاذ/ مكرم محمد أحمد: «حسنا أن اعترضت وزارة الثقافة على الحكم الابتدائى الذى صدر بسحب ترخيص صدور مجلة إبداع، المجلة الأدبية الوحيدة الباقية فى مصر التى تتوفر على نشر إبداعات الشعراء والأدباء والروائيين، كما تضم مقالات ودراسات فى النقد الأدبى؛ بدعوى أنها نشرت قصيدة للشاعر حلمى سالم، يتضمن بعض مقاطعها - وفقا لرؤية قاضى المحكمة - ما يسىء إلى الذات الإلهية، على حين يرى غالبية الشعراء والمبدعين غير ذلك، لأن المقاطع التى اعترض عليها القاضى تمثل رؤية أحادية الجانب لنص شعرى، ينطوى على لغة مجازية تتعدد إيحاءاتها بحيث يمكن لكل متذوق أن يقرأها ويفهم دلالاتها وإشاراتها وفق إحساسه الخاص، ولهذا سمى الشعر شعرا، لأن قراءات النص الشعرى يمكن أن تتعدد بالنسبة للقصيدة الواحدة، ولأن كل قارئ يمكن أن يجد فى النص الشعرى ما يريد أن يقرأه». ويضيف الكاتب

الكبير قائلا: «ولو أن القاضى أوكل إلى لجنة من النقاد أو الشعراء أن تقول رأيا فى هذه المقاطع تستنير به المحكمة، لربما جاء حكمه على غير منطوقه المعلن، ووفرت المحكمة على نفسها إصدار حكم بمصادرة مجلة أدبية ذات وزن مهم تصدر على مدى ٢٦ عاما، ويرأس تحريرها قامة شعرية مصرية كبيرة.. كان يجدر بالمحكمة أن تنظر إليها من خلال دورها ومكانتها ومضمون ما تحمله صفحاتها من أفكار ورسائل ورؤى ليس فى عدد واحد، أو فى مقاطع من قصيدة واحدة، ولكن فى مجمل إصداراتها، قبل أن تصدر حكما قاطعا بإعدام مجلة أدبية استنادا إلى فهم أحادى الجانب لبعض من مقاطع القصيدة المنشورة. ولو أن المعايير التى استخدمها القاضى فى إصدار حكم قاس بإعدام المجلة جرى استخدامها فى محاكمة النص الشعرى منذ القدم، لما وصل إلينا نصف الشعر العربى الذى كان يمكن أن يكون مصيره المصادرة، ولما وصل إلينا معظم الشعر الصوفى الذى يصدر عن وجدان خاص سقطت داخله الحواجز بين الشاعر والذات الإلهية لفرط اندماجه إلى حد الحلول أو الفناء فى الذات الإلهية، وهناك ألف مثال ومثال! ... إن هذا العقاب الصارم ينبغى أن يختفى من حياة أمة ينبغى أن تعتمد العقل طريقا للفهم والتنوير، وترى فى الحوار أقصر الطرق لكشف الحقيقة».

## أحمد فتحى سرور: حرية التعبير وحرية العقيدة

(جريدة الأهرام)

أوضح د. فتحى سرور أن الدساتير المختلفة تكفل حرية التعبير وحرية العقيدة، وقد درجت معظمها على النص على كل منهما فى مادة مستقلة عن الأخرى، مثال ذلك الدستور المصرى الذى نص على حرية التعبير فى المادة ٤٧، ونص على حرية العقيدة فى المادة ٤٦، وكذلك الدساتير فى ألمانيا، واليونان، والنرويج، وسويسرا. وهو يوضح ذلك قائلا: "وتتيح حرية التعبير لصاحب العقيدة الدينية أن يعبر عن عقيدته (التى يؤمن بها). وتعتبر حرية التعبير عن الرأى بمثابة الحرية الأصل التى يتفرع عنها الكثير من الحريات، بل تعد المدخل الحقيقى لممارسة الحقوق العامة الفكرية والثقافية وغيرها من الحقوق ممارسة جدية، كحق النقد وحرية الصحافة والطباعة والنشر وحرية البحث العلمى والإبداع الأدبى والفنى والثقافى .. وتعتبر حرية التعبير فى ذاتها قيمة عليا. ولا غرو فهى القاعدة فى كل تنظيم ديمقراطى، لا يقوم إلا بها، إلا أن هذه الحرية كغيرها من الحريات العامة ليست مطلقة لا حدود لها، فممارستها لا يجوز أن تكون من خلال التضحية بغيرها من الحريات العامة". ويضيف د.أحمد فتحى سرور أن المحكمة الدستورية العليا أوضحت أن ما نص عليه الدستور فى المادة (٧) من قيام المجتمع على أساس من التضامن الاجتماعى، يعنى وحدة الجماعة فى بنيانها، وتداخل مصالحها لا تصادمها، وإمكان التوفيق بينها ومزاوجتها ببعض عند تزاحمها".

## وحيد عبد المجيد: حرية الرأى وحرية الإبداع!



(جريدة الأهرام: ٢٠٠٩/٤/٢٨)

يميز الكاتب بين الإبداع بما ينطوى عليه من خيال ومجاز ورمز من ناحية، والتعبير المباشر عن رأى أو موقف من ناحية أخرى، مؤكدا على الفرق بين «حرية الرأى عبر كتابة مقالة أو تقرير أو رسم كاريكاتيرى يحمل رأيا أو موقفا صريحا، وحرية الإبداع الروائى أو القصصى أو الشعرى، حيث يعتمد الكاتب على المجاز الذى قد يجعل الخيال واقعا أو يربط الواقع بالخيال ويكون المعنى فيه وراء الكلام المسطور». ويوضح ذلك قائلا: «يختلف الرأى أو التعبير المباشر عن الإبداع مبنى ومعنى؛ فالتعبير

عن الرأى أو الموقف يعتمد على لغة الواقع حيث يتناول المعبِّر ما يراه أو يعتقده أو يؤمن به أو يعترض عليه أو يرفضه. أما فى الإبداع فيستخدم المبدع لغة مجازية فيها خيال وترميز وينشئ عالما لا يشترط أن يكون واقعيا.. والتعبير عن الرأى يكون مباشرا فى الأغلب.. أما فى التعبير الإبداعى فنحن نتعامل مع خيال الكاتب وما يقدمه من صور ورموز وتصورات تتجاوز المعنى الظاهر والمباشر.. فالإبداع هو نوع من التعبير لا يتسم بالمباشرة ولا يأخذ فى الغالب طابعا تقريريا، فالعمل الإبداعى يخلق عالما منظورا ليوحى بعالم وراءه». وكثيرا ما تكون فيه رموز يدخل فى صياغتها الخيال... ومن المنطقى أيضا أن يكون للرسم التشكيلى حكم يختلف عن الرسم الكاريكاتيرى خصوصا إذا كان هذا الأخير مباشرا على نحو يجعله أقرب إلى الرأى منه إلى الإبداع الفنى». وفى ختام مقاله يؤكد د. وحيد عبد المجيد على أن «الرأى» يكون المقصود منه واضحا للعامة، أما «الإبداع» فيجوز أن يختلف فهم الناس لمقصده فيكون الحكم عليه للخاصة أصحاب العلم والمعرفة بحقول الإبداع المختلفة ومناهج النقد فى كل منها.

وهناك الكثير من الكتابات التى لم يتسع المجال لذكرها جميعا، فنحن قصدنا مجرد التمثيل، كما أن هناك ما يصعب حصره من التحقيقات الصحفية مع كبار الكتاب والشعراء والفنانين، الذين أعربوا جميعا عن الصدمة التى تلقوها وقت صدور الحكم بسحب ترخيص مجلة «إبداع».

وقد أعلن «اتحاد الكتاب المصرى» و«نقابة الصحفيين» تضامنهما مع المجلة، حيث عقدت ندوة نظمتها لجنة الحريات بنقابة الصحفيين، وعقدت ندوة أخرى باتحاد الكتاب، بالإضافة إلى تضامنهما الرسمى مع الهيئة المصرية العامة للكتاب فى الطعن على الحكم.

وقد تلقت إدارة تحرير المجلة العديد من بيانات التضامن من مصر وخارجها، وهى بيانات تستنكر ما حدث، وتهيب بالمثقفين المصريين والعرب أن يتضامنوا معا من أجل الدفاع عن حرية الفكر والإبداع، وقد وقع عليها عدد كبير من المثقفين المصريين والعرب. ولا شك أن هذا التضامن بين صفوة المثقفين فى مصر وخارجها دفاعا عن حرية التفكير والتعبير، فيه ما يبعث الأمل فى غد قريب مشرق؛ ولا شك كذلك فى أن الدرس البليغ الذى لابد أن نخرج به بعد هذه المعركة، هو أن حرية الإبداع والتفكير لن يستطيع حمايتها غير المبدعين والمفكرين أنفسهم. أما إساءة استخدام هذه الحرية، فهو أمر مرفوض بكل تأكيد، وأما المصادرة والضجة التى يثيرها بعض المتعصبين، فهى فى النهاية تفيد هؤلاء الأدعياء لأنها تحقق الشهرة لهم والرواج لأعمالهم، دون أن تنفع الدين فى شىء، بل لعلها تسيىء إليه!

# ملتقى الشعر الدولى الثانى بالقاهرة(*)

محاسن الهوارى



عقد فى القاهرة فى الفترة ما بين ١٥ إلى ١٨ مارس الماضى، الملتقى الدولى الثانى للشعر العربى، بحضور نخبة كبيرة من الشعراء والنقاد المصريين والعرب والأجانب، الذين لبوا دعوة الملتقى والذى خصصت دورته الحالية للشاعر مطران خليل مطران؛ بمناسبة مرور ستين عاما على وفاته.

وفى افتتاح الملتقى، قال الدكتور على أبو شادى الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، إن هناك قبولا تاما لكل التيارات فى مصر والعالم كله، أما رئيس المؤتمر ومقرر لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة أحمد عبدالمعطى حجازى، فقد أكد على قيمة الشعر فى حياتنا، وضرورة اللقاء المتواصل بين المبدعين والشعراء من أجل مزيد من الفهم والتواصل.

وفى الجلسة الأولى التى عقدت بالمسرح الصغير، والتى حضرها عدد كبير من المبدعين، والتى أدارها الشاعر فاروق شوشة، تحدث الدكتور محمد عبدالمطلب فى كلمته المعنونة (تحولات اللغة فى شعرية الحداثة)، حيث أوضح كيف أن شعراء الحداثة قد أصبحت لهم لغة شعرية خاصة بهم، حيث تتجه لغة الحداثة إلى العالم كى تراه من خلال مواقف شعرية ربما لا تكون بالنسبة للشخص العادى هكذا، وأضاف شارحا أن قصيدة النثر هى قصيدة حوارية، فالحوار فى أولى مقدماتها، وشعراء الحداثة لا يرفضون القصيدة العمودية ولا قصيدة التفعيلة، ولكنهم يرون أنها كلها تنتمى إلى الشعر.

وشعراء الحداثة لا ينظرون إلى اللغة بوصفها ميراثا مقدسا، ولكنهم يرونها إحدى مبتكراتهم، ولكى يحقق شعراء الحداثة فرديتهم قاموا بمغامرات مع اللغة، فهم يطوعونها لمهام ليست من مهمتها أصلا. إن هذه المغامرة مع اللغة ساعدت على تحرير الشعر من الموروث الشفاهى الذى كان يبحث عن الصدى الفورى لدى المتلقى.

أما الدكتور محمد بريرى فقد تحدث فى كلمته المعنونة "قصيدة النثر: حتمية ثقافية أم اختيار جمالى؟"، فقال إن شعراء الرومانسية قد تمردوا على الشفاهية التى كانت سائدة لدى الإحيائيين؛ لأن الشاعر يعبر عن خصوصيته، والسؤال: لماذا ذهبوا إلى المصطلح الغربى الذى كان شعراء الغرب قد تركوه منذ

(*) يجد القارئ فى رسالة وارسو ص ٢٨١ بهذا العدد، ترجمة لبعض قصائد الشاعر البولندى «نافروتسكى» الذى شارك فى هذا الملتقى.

زمن بعيد!

وقال إن قصيدة النثر ظهرت فى منتصف القرن العشرين، فمن الطبيعى أن يتجه شعراء الحداثة إلى التخلى عن القصيدة الشفاهية حيث تشبعت نفوسهم بها، فأصبحت القصيدة كتابية لا تقوم على الإنشاد والحفظ،، ولعل القول بأن قصيدة النثر تمثل تطورا للشعر العربى، هو قول لا يشير إلى جدارتها أو عدم جدارتها؛ فتتابع التجديد الشعرى عبر الزمن لا يعنى أن أيا منها تلغى الأخرى.

◆◆◆

وقد كان ثانى أيام المؤتمر حافلا بالجلسات واللقاءات التى اتسمت بثراء أبحاثها وتنوعها عندما عقدت الجلسة الثانية وعنوانها: "مداخل قراءة الشعر الآن"، بمقر المجلس الأعلى للثقافة برئاسة الدكتور محمد حماسة عبداللطيف، وبحضور العديد من الباحثين، منهم محمود سليمان عيسى الذى تحدث فى كلمته بعنوان: (القراءة النفسية للنص الأدبى العربى) فقال إن التحليل النفسى يقوم بتحليل النص كوسيلة إسقاطية لمعرفة المزيد عن الشاعر، وأشار إلى تلك الفجوة التى توجد بين النية والغرض المتحقق من النص، ثم تحدث عن المسودة والتى يسميها محمود درويش المطبخ الشعرى، ثم دارت مناقشات طويلة داخل القاعة عندما تحدث الدكتور محمود الربيعى فى كلمته المعنونة بـ"مدخل إلى قراءة القصيدة العربية: طردية حجازى نموذجا".

وقد تساءل الكثير من الحضور عن حقيقة مُطاردة القارئ للنص الشعرى من أجل الوصول إلى ماهية هذا النص، بحيث قد يستغرق القارئ أعواما من أجل الوقوف على حقيقته، وتساءل الحضور عن إمكانية وجود مثل هذا النص الآن، أو مثل ذلك القارئ المخلص الدؤوب.

وقد اتسمت الجلسة بمشاركة قوية من الحضور الذين ناقشوا مع المبدعين موضوع النقد، وكيف يمكن أن يكون النقد مصدرا للبهجة.

واتفق الجميع فى آخر الجلسة على أن النقد هو لقاء ذات بذات.. ذات ناقدة وأخرى مبدعة، وأن عملية النقد هى مزيج من التزام المنهج والاحتكام إلى النص، ولا ينبغى ان يكون النقد بهذه الصورة التى هو عليها الآن من تجهم وسلطة باطشة.

وفى الجلسة الثانية من اليوم نفسه، حضرالعديد من الباحثين، منهم الدكتور محمد زكريا عنانى الذى تحدث فى كلمته المعنونة بـ"الإسكندرية الشاعرة" عن الشاعر السكندرى عبدالعليم القبانى، والذى اعتبره من ذلك النوع من الشعراء الذين لا يحلقون فى الأعالى، وقال على الرغم من أن عبدالعليم القبانى مازال شاعرا مغمورا لكنه ليس مغمورا إلى الحد الذى يدعو إلى الجزع ..!

ثم قدمت الشاعرة الموريتانية الدكتورة مباركة بنت البراء، وهى أستاذة الأدب فى جامعة الملك سعود فى الرياض، بحثا عن "معجم التركيب فى شعر ابن زيدون"، وقالت: إن نصوص ابن زيدون لا تعتبر امتدادا لغيره، ولكن كما يقول الأجانب: كل واحدة من قصائده تمثل لوحة فسيفساء قائمة بذاتها.. ذلك أن ابن زيدون حاول تجاوز المعيار اللغوى، ولعل ذلك هو ما يتضح لنا فى بعض قصائده.

◆◆◆

وقد أقيمت العديد من الأمسيات الشعرية فى القاهرة متزامنة مع أمسيات شعرية أخرى: أقيمت الأمسية الشعرية الأولى مساء اليوم الأول بقاعة المؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة، بحضور عدد كبير من الشعراء الذين ساهموا بإلقاء قصائدهم، منهم: محمد سليمان، ومحمد عفيفى مطر، وفاروق شوشة .

وقد كانت الأمسيات الشعرية التى تقام فى القاهرة متزامنة مع أمسيات شعرية أخرى تقام فى المحافظات، حيث كانت تقام فى القاهرة الأمسية الشعرية الثالثة بقاعة المؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، والتى قدمها الشاعر/ جمال الشاعر، وشارك فيها عدد كبير من شعراء العالم، منهم: الشاعر جودت فخر الدين من لبنان، وعبدالقادر الحصنى من سوريا، ومن مصر الشاعر حسن طلب، والشاعر محمد إبراهيم أبو سنة

الذى ألقى قصيدة "البحر موعدنا"، وشاركت فى الأمسية مباركة بنت البراء من موريتانيا.. بينما أقيمت الأمسية الشعرية الرابعة فى قاعة توفيق الحكيم بمركز الإبداع بالإسكندرية، وقدمها الشاعر فؤاد طمان، وكانت مهداة للشاعر عبد الرحمن شكرى. وكانت الأمسية الثالثة والتى كانت مهداة إلى الشاعر على محمود طه، وشارك فيها العديد من الشعراء: محمد إبراهيم أبو سنة، وفولاذ عبد الله الأنور، والشاعرة الموريتانية التى ألقت قصيدة "أنا والشعر"، والتى تقول فيها :

كل الخطيئة أنى لم أكن حجرا
وأن هم بنى دنياى لى أرق

رسمت كل حكايا الحب فى لغتى
ألوانها الطيف والعناب والشفق

وقلت هاتوا من الأوتار أجملها
ليشهد الكون كيف اللحن ينبثق

ثم تصل فى النهاية إلى تجسيد حالتها كشاعرة فتقول:

وحيدة فى هدوء الليل يسكننى
شوق المحبين أتلو ثم أحترق

أما الشاعر جمال الشاعر، فقد ألقى بعض مقطوعاته الشعرية، ومنها: "تقرير حالة"، والتى يقول فيها:

رجل أحمق وسيامى ولطيف
أطلق سبع رصاصات
فى قلب امرأته
والتقرير يقول انتابته اللوثة
بعد سماع نشرات الأخبار
إذ قال لزوجته صدق الساسة والأحبار
ستعود القدس إلينا دون حروب
دون دمار
فى لحظة صدق ردت زوجته وقالت
أنت حمار.

ثم ألقى الشاعر الإسبانى فالنتى جوميز أوليفر قصيدة عن مصرباللغة الكتالونية من نوع السوناتا، وقام الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى بترجمة ما قاله، والسوناتا شكل شعرى أوربى يتكون من ١٤ بيتا .

♦ ♦ ♦

وفى ثالث أيام المؤتمر بالمجلس الأعلى للثقافة، أقيمت الجلسة الرابعة برئاسة الدكتور حسن طلب تحت عنوان: "الشعر العربى وعلاقته بالشعر الأجنبى"، وتحدث فيها الكثير من الباحثين، فتحدث أحمد درويش عن الترجمة والشعر، وقال إن ظاهرة ترجمة نص الشعر من لغته الأصلية إلى لغة أخرى تعتبر ظاهرة مثيرة للاهتمام والتساؤل،ولاسيما حول العناصر القابلة للترجمة والأخرى غير القابلة للترجمة، وحول إمكانية تعويض المفقود فى أثناء عملية الترجمة، وإمكانية نقل الإحساس بالمتعة التى توجد لدى قارئ النص الأصلى إلى قارئ النص الثانى فى اللغة الأخرى المترجم إليها.

وتحدث ماهر شفيق فريد فى ورقته المعنونة: "كيف قرأ نقادنا الشعراء تراث الشعر الإنجليزى"، واتخذ لويس عوض مثلا، وقال بأن لويس عوض كان من أبرز النقاد المصريين والشعراء المجددين الذين كتبوا عن الشعر الإنجليزى، إذ كان متخصصا فى الشعر بحكم عمله أستاذا جامعيا فى جامعة القاهرة، كما أن له كتابات بالإنجليزية لم تترجم بعد إلى العربية يضمها كتابه "دراسات فى الأدب"، وقد وصف منهج لويس عوض بأنه تفسيرى يرمى إلى الفهم والمعرفة. ثم تحدث الشاعر اليابانى أكيكو سومى عن الشعر اليابانى الحديث.

وقد عقدت الجلسة الخامسة بقاعة المؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة، برئاسة الشاعر الكبير أحمد

عبدالمعطى حجازى تحت عنوان: "الشعر والفنون"، وقال فيها: نحن نتحدث عن الموضوع الذى تحدث عنه هيجل وهو يميز بين الفنون التى ينسب بعضها إلى الذات وبعضها إلى الموضوع.

كما تحدث أحمد عبدالمعطى حجازى عن القصيدة الدرامية التى تعتبر أجمل الفنون قاطبة، وقال: إن بعض الفنانين حاولوا أن يحولوا الشعر إلى فن تشكيلى، حيث استخدمت أبيات الشعر لتزيين القصور، فحولوا الحرف العربى إلى نحت بارز، واستخدموه بطريقة نقلته من فن قديم إلى فن جديد.. وقد حضر الندوة العديد من الشعراء، منهم الشاعر حسن طلب الذى تحدث عن العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى، فقال بأن لغة الفن تعطينا كلما ذهبنا إليها معانى جديدة، والفن مثل الشعر فهو يشاركه فى القداسة، فقد كان الفرزدق يسجد فى الجامع عندما يسمع بيت شعر لبيد بن ربيعة، وكان يقول هذا موضع سجدة فى الشعر أعرفه مثلما تعرفون أنتم موضع السجدة فى القرآن!

وتحدث الدكتور هناء عبد الفتاح فى كلمته المعنونة: "الشعر والمسرح قرينان لايفترقان"، قائلا إن الشعر ولد فى حضن المسرح مثلما ولد المسرح فى حضن الشعر، ولو حاولت أن تفرق بينهما فكأنك تفرق بين ما خلفك وما أمامك، وأكد على أن مسرحنا افتقر جدا بعدما ابتعد عن الشعر وأصبح مسرحا نثريا، إذ أصبح المسرح تكرارا للحياة اليومية، ففقد توهج الدهشة التى كانت تأخذنا إلى ذلك المسرح الشعرى.

وقد أقيمت فى هذا اليوم أكثر من أمسية شعرية فى أكثر من مكان وفى تزامن واحد، ففى الوقت الذى كانت الأمسية الشعرية الخامسة تقام فى اتحاد الكتاب فى مبنى القلعة ويقدمها الشاعر أحمد سويلم ومهداة إلى الشاعر محمود درويش،أقيمت فى قصر ثقافة الإسماعيلية الأمسية السادسة مهداة إلى الشاعر أبى القاسم الشابى وقدمها الشاعر سعد عبد الرحمن، وأقيمت أيضا فى نفس الوقت الأمسية الشعرية السابعة ببيت الأمة بمركز سعد زغلول وقدمها عبد الحليم عبد اللطيف وكانت مهداة للشاعر على الجارم.

وفى آخر أيام المؤتمر عقدت الجلسة الصباحية الأخيرة بقاعة المؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة، برئاسة الدكتور محمد حماسة عبداللطيف، تحت عنوان: "الشعر فى مناهج التعليم"، وقد حضرها العديد من الشعراء، منهم: الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة وتحدث عن الشعر العربى فى مناهج التعليم، ثم تلا ذلك مباشرة جلسة مائدة مستديرة بالمجلس الأعلى للثقافة حول الشعر والمستقبل، وأدار المائدة الشاعر فاروق شوشة، وحضرها نخبة من كبار الشعراء منهم الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى، والدكتور محمود الربيعى.

وفى ختام الأمسيات الشعرية فى مساء اليوم الأخير، ألقى الشاعر باتريكوس قصيدة جاء فيها:

من مصباح إلى مصباح يعيدنا الليل
وهو يرتعش
إلى الحياة النباتية الأولى.

أما الشاعر أحمد عبدالمعطى حجازى، فقد ألقى قصيدتين، أولاهما قصيدة "الساعة الخامسة" التى قال عنها إنه كتبها عندما تآمرت قوى الظلام ( التى لاتزال تتآمر علينا حتى اليوم).. عندما تآمرت هذه القوى على نجيب محفوظ وأرسلت إليه من حاول اغتياله، و"الساعة الخامسة" عنوان مستوحى من عنوان قصيدة لجارسيا لوركا يرثى فيها أحد مصارعى الثيران:

كانت الساعة الخامسة..
والمدينة غائبة بين قيلولة ومساء..
مخدرة بشذى يتصاعد من شجر دائخ ..
جاثم كطيور خرافية فوق ضفتى النهر..

وفى ختام المؤتمر أعلن اسم الفائز بالجائزة، وهو الشاعر الرائد أحمد عبدالمعطى حجازى، الذى قال إن هذه الجائزة تعد تكريما لكل المبدعين والشعراء، ذلك أنها جائزة للشعر كله وللإبداع فى شتى ألوانه.

# المؤتمر الدولى
# علاقة الشرق والغرب: جدليات ومقارنات

محمد عبد المنعم أحمد(*)

عنوان المؤتمر الذى أقيم بكلية الآداب- جامعة حلوان، برعاية الأستاذ الدكتور/عبدالله بركات رئيس الجامعة، وذلك على مدى ثلاثة أيام على التوالى، بدأت من ٣١ مارس وحتى ٢ أبريل ٢٠٠٩ .

رأس المؤتمر الأستاذة الدكتورة/سوزان أبو رية عميدة كلية الآداب، والتى ألقت كلمتها فى الجلسة الافتتاحية فى اليوم الأول للمؤتمر، عبرت من خلالها عن سرورها وامتنانها بإقامة مثل هذا المؤتمر بجامعة حلوان، داعية الى تنظيم العديد من المؤتمرات التى تسهم فى تدعيم الروابط والصلات بين الشرق والغرب؛ وعلى ذلك وجهت سيادتها شكرا خاصا لجامعة نابولى وعلى رأسها البروفيسور/بارتولميو بيرونى الذى ساهم فى تنظيم هذا المؤتمر والعمل على إثرائه.

حضر المؤتمر الأستاذ الدكتور/أحمد سلامة نائب رئيس الجامعة، والسادة وكلاء كلية الآداب ورؤساء الأقسام والأساتذة والعاملين بالكلية، متمنين جميعهم النجاح والتوفيق لهذا المؤتمر راغبين فى تنظيم العديد من المؤتمرات اللاحقة.

ناقش المؤتمر العديد من الأبحاث المقدمة من أساتذة عرب وأجانب، كما تنوعت الأبحاث ما بين أبحاث باللغة العربية والإيطالية والفرنسية ولغات أخرى، يؤكد أصحابها على مدى تأثر الغرب بالشرق والشرق بالغرب، ومن ثم يمكننا التقريب بين الحضارات والشعوب المختلفة ومحاولة التوفيق بينها.

ومن الأبحاث التى تمت مناقشتها خلال المؤتمر، بحث بعنوان: "محاكمة الاستشراق فى الثقافة العربية"، للدكتور/ أنور مغيث، قدم من خلاله مفهوما عاما للاستشراق الذى يعنى به مجمل المعارف والعلوم الشرقية التى قام بدراستها علماء غربيون. تناول هذا البحث محاولة التمييز بين ثلاثة اتجاهات فى الحكم على الاستشراق، هى:

الاتجاه الدينى: وهو شائع لدى علماء الدين المتشددين الذين يتجاهلون الحديث عن أى دور إيجابى يقوم به المستشرقون فى إثراء الثقافة العربية.

(*) باحث مصرى.

الاتجاه الذاتى: وهو شائع لدى طبقة المثقفين من حيث اعتماده على الهوية الذاتية الخاصة بالفرد.

الاتجاه السياسى: الذى غالبا ما يربط الاستشراق بالاستعمار الغربى لدول الشرق. وعلى الرغم من هذا الربط ما بين الاستشراق والاستعمار الا أن أصحاب هذا الاتجاه لا يعترضون على دراسة العلماء الغربيين للشرق وحضاراته، بل على العكس يدعون إلى ذلك مع مراعاة المناهج المستخدمة لتصبح أكثر علمية.

ومن الأبحاث التى تمت مناقشتها أيضا بحث بعنوان: "أثر الفن الإسلامى على الفن الغربى: بيكاسو نموذجا"، للدكتور/ عبدالرحيم خلف، أوضح من خلاله مدى الأثر الذى تركه الفن الإسلامى على الفنان الغربى العالمى "بيكاسو"، وذلك من خلال عرضه للعديد من اللوحات الفنية الإسلامية ومقارنتها بعدد من اللوحات الفنية لبيكاسو، وملاحظة ما بينهما من تشابه.

وفى مجال الأدب، قدمت الدكتورة الجزائرية/ كاهية بايا بحثا بعنوان: "تأثر الأدب الغربى بالتراث العربى"، أوضحت من خلاله مدى مساهمة المفكرين والأدباء العرب فى إثراء فن الأدب الغربى.

وفى مجال الترجمة، قدمت الدكتورة/ ماجدة محمد أنور بحثا بعنوان: "أثر الترجمات اليونانية على اللغة السريانية"، أوضحت من خلاله أهمية التراث اليونانى والفلسفة اليونانية عند السريانيين الذين اهتموا بترجمة العديد من كتب أرسطو المنطقية، محاولين بذلك إبراز أثر المنطق الأرسطى على اللغة والنحو السريانى.

هذا بالإضافة إلى العديد من الأبحاث الهامة التى نوقشت خلال المؤتمر والتى لا يعنى عدم ذكرنا لها التقليل من شأنها، إلا أن المجال لا يتسع لذلك.

أما عن النتائج والتوصيات التى انتهى إليها المؤتمر، فتتلخص فيما يلى:

التأكيد على ضرورة الحوار المتبادل بين الثقافات والشعوب المختلفة.

ضرورة النظر إلى كتابات المستشرقين نظرة موضوعية حيادية، لا بمحاباة ولا بهجوم، وإنما لابد للباحثين من الاهتمام بالمناهج العلمية التى تطبق على الدراسات العربية مع يقينهم بعدم تشابه أغراض المستشرقين مع أغراض الباحثين الشرقيين.

الاهتمام بتنظيم المؤتمرات التى تبحث فى العلاقات بين الشرق والغرب، والتى تسهم فى محاربة فكرة الصدام بين الحضارات.

أكد المؤتمر ضرورة تدعيم روح التعاون العلمى المشترك بين الجامعات المصرية والجامعات الأوربية بشكل عام والإيطالية بشكل خاص، مما يدعو إلى وجود شكل دائم للحوار يمكن من خلاله تفادى أى أزمة سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية قد يعرض لها الإعلام بشكل سيئ.

وفى النهاية لا يسعنا إلا أن نتوجه بالشكر للقائمين على المؤتمر، ونخص بالذكر الأستاذ الدكتور/ عبد الله بركات رئيس الجامعة، والدكتور/ حسين محمود مقرر المؤتمر ورئيس قسم اللغة الإيطالية بآداب حلوان؛ لما قام به من جهود ملحوظة فى تنظيم المؤتمر والعمل على إخراجه بمثل هذه الصورة. مع تمنياتنا بالنجاح والتوفيق فى المؤتمرات القادمة.

# مئوية الخزاف سعيد الصدر

سماح عبد السلام



احتفل متحف محمود خليل بمئوية الخزاف سعيد الصدر (١٩٠٩ - ١٩٨٦)، حيث مرت فى يناير الماضى مائة عام على مولده.

كان الفنان «سعيد الصدر» قد اتجه لدراسة الفن منذ صباه الباكر، فقد التحق بمدرسة الفنون والزخارف المصرية عام ١٩٢٤، وحصل على الدبلوم منها عام ١٩٢٨، ثم واصل دراسته فحصل على دبلوم أساتذة الرسم من مدرسة كمبرول cumberwill بلندن عام ١٩٣١، حيث تتلمذ هناك على يد الخزاف البريطانى «برنارد ليتشى»، وحين عاد إلى مصر أنشأ متحف الفن التطبيقى بكلية الفنون التطبيقية بالقاهرة عام ١٩٤٠، بالإضافة إلى إنشائه قسم الخزف بالكلية ذاتها، وكذلك مركز الفخار والخزف بالفسطاط (مصر القديمة)عام ١٩٦٠، كما أقام معملا خاصا لفن الخزف بمصر القديمة أيضا عام ١٩٦٥. وبالإضافة إلى هذا النشاط الرائد فى مجال فن الخزف، ترك لنا الفنان «سعيد الصدر» بعض الكتب المهمة فى هذا المجال، منها: كتاب «الخزف» (١٩٤٨)، وكتاب «الخزف والأشغال اليدوية» (١٩٩٥)، كما ترك كتابات أخرى حول الخزف باعتباره تاريخا وصناعة وفنا، وقد كان آخرها كتاب «مائة سؤال وجواب»، فضلا عن ترجمته لكتاب «الخزفيات» إلى اللغة العربية عام ١٩٦٥.

وقد وقف نقاد الفن عند تجربة «سعيد الصدر»، فنُشرت عنه كتابات نقدية مهمة، منها كتاب «ساحر الأوانى» للناقد الراحل مختار العطار، كما كرمته الدولة فمنحته الجائزة التقديرية فى الفن.

ولم يكن فن «سعيد الصدر» موضع تقدير على المستوى المحلى فحسب، ولكن على المستوى العالمى كذلك، فقد فاز بالجائزة الأولى والميدالية الذهبية على مستوى العالم فى إبداع الأوانى مرتين، الأولى فى مدينة «كان» بفرنسا والثانية فى مدينة «براغ» عام ١٩٦٢.

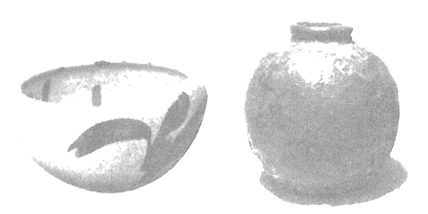
تقول الفنان ريم بهير مديرة متحف محمود خليل إن الخزاف «سعيد الصدر» يُعد سفيرًا للفن التشكيلى، فقد عرض فنه فى معظم أنحاء العالم، وكان فنانا ذائع الصيت وأستاذا تخرج على يديه العديد من التلاميذ ممن يمثلون اليوم فن الخزف الحديث، سواء على المستوى الجمالى الخالص، أو على مستوى الاستعمال اليومى، كما كان مصورا فائق الحنكة وصاحب اسكتشات فريدة، إذ تبدو المناظر الشعبية التى رسمها معبرة عن عبق فواح يجسد روح العادات المصرية.

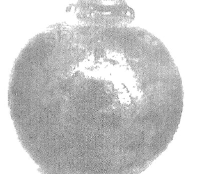
أما د. زينب سالم، وهى من تلامذته، وقد شغلت منصب وكيل كلية الفنون التطبيقية فتقول: لولا الخزاف

سعيد الصدر لما عرفنا فن الخزف ولما أصبح كما هو عليه اليوم، لأنه أول فنان على المستوى العربى والعالمى يهتم بتدريس الخزف كفن مستقل عن الزخرفة والرسم. لقد كان يحب الخزف بحق، وقد أثر فى جميع الخزافين الحاليين، لأنه لفت الأنظار هو وتلاميذه الذين ساروا على خطاه إلى هذا الفن، فأصبح فنا جديرا بالاهتمام والدراسة. ولو لم يكن الصدر رائدًا لفن الأوانى وتكنولوجيا الخزف الحديث، لكان رائدًا لفن الرسم والتلوين المائى والزيتى، لكنه انصرف إلى فن الأوانى الخزفية قرابة نصف قرن من الزمان.

ويقول عنه د.جمال حنفى أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية - وهو أحد تلامذته أيضا - إن الصدر وجد فى وقت كان فيه بمفرده على الساحة، وقد كان مؤمنا بتراث مصر الفنى وثقافتها، فجاءت كل أعماله ومعارضه تجسيدا لما فى داخله من حب لهذا التراث، فضلا عن أنه تميز بصدق غير عادى فى التصميم والفكرة، مما جعله يحتل منزلة لا تضاهى فى مجال فنون الخزف، فكما كان هناك برنارد ليتشى فى أوروبا وشو هامداه فى الصين، فقد كان «سعيد الصدر» فى أفريقيا، وثلاثتهم جمعهم حب التراث القومى والوصول به إلى العالمية، فالمحلية هى طريق للعالمية.

لقد أسس «سعيد الصدر» نهضة فنية خزفية لم يسبقه أحد إليها.





# تأبين الشاعر وليد منير

## هناء نصير

**عقدت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة جلسة خاصة لتأبين الشاعر الراحل وليد منير مساء الأربعاء الرابع والعشرين من يونيه الماضى، حيث ألقى مجموعة من الشعراء قصائد مختارة من شعر وليد منير بعد كلمة مقرر اللجنة؛ وكانت (ورشة الزيتون) قد أبّنت الفقيد فى وقت سابق، واخترنا أن نقدم هنا متابعة لهذا التأبين.**

عن عمر يناهز الثانية والخمسين توفى فى الثامن عشر من مايو الشاعر السبعينى الكبير وليد منير، بعد فترة من الصراع مع مرض سرطان الكبد دامت حوالى ستة أشهر، منضما إلى قائمة من الكتاب رحلوا عن عالمنا هذا العام والعام الفائت، ولم يفلح العلاج الذى طال انتظاره وكثر الإلحاح فى طلبه فى انتشالهم من بين براثن الموت.

الشاعر شعبان يوسف، الذى كتب مرارا وتكرارا مناشدا مسئولى اتحاد الكتاب: "أنقذوا وليد منير"، وهو نداء تكرر مع من قبله من الراحلين (نعمات البحيرى، ويوسف أبورية)، نظم فى ورشة الزيتون حفلا لتأبين الشاعر الراحل يوم الخميس ٢٨ مايو الماضى. وصف الشاعر شعبان يوسف وليد بأنه "كان أشعر شعراء السبعينيات، فقد كان شاعرا وناقدا استثنائيا. وتجلت موهبته فى وقت مبكر جدا، إذ نشر أولى قصائده وهو بعد فى الثامنة عشرة فى مجلة الكاتب، التى كان يرأس تحريرها فى ذلك الوقت الشاعر صلاح عبد الصبور، الذى كان محبا جما له".

وقرأ شعبان يوسف بعضا من هذه القصائد التى توضح الملمح الثورى الذى تجلى فى قصائد وليد الأولى، كما توضح أثر صلاح عبد الصبور الكبير فى شعر وليد. وأضاف أن أهم سمات شعر وليد امتزاج المادى والصوفى، وكانت مرجعيته تراثية وغربية إذ كان يقرأ بالإنجليزية بشكل جيد.

وقبل أن يعطى شعبان الكلمة للكاتب حزين عمر الذى حضر الحفل بوصفه مسئولا فى اتحاد الكتاب، قال إنه يلوم الاتحاد لتقصيره فى علاج وليد منير، فالاتحاد يجب أن يكون مسئولا عن الكتاب حتى إن لم يكونوا من بين أعضائه.

وقد جاء رد حزين عمر شاعريا فى وصف موت وليد، ومدافعا فى الوقت نفسه عن موقف اتحاد الكتاب: "توقف نبض وليد يعنى أن نبضة من نبضات اتحاد الكتاب قد توقفت. أصبح الموت معسكرا فى مقر اتحاد الكتاب. . الموت يعشش فى الاتحاد ويختطف صغارنا سنا وكبارنا قيمة". لكنه لم ينس أن يوضح أن منير لم يكن متواصلا مع الاتحاد بوصفه نقابة تشترط الالتزام من الطرفين؛ "فوليد لم يكن متذكرا أنه عضو فى الاتحاد، ولم يتردد عليه، ولم يسدد الاشتراك لمدة ثمانى سنوات. قانونا لم يكن عضوا فى اتحاد الكتاب".

يوضح حزين أن ما يطلبه الكتاب هو التزام من طرف واحد، هو طرف الاتحاد. قانونا يجب فصل العضو ما لم يسدد الاشتراك لمدة ثلاث سنوات، لكن الاتحاد الذى يحرص على الكتاب لأنهم "أهم"، يحتال على القانون: فلا يفصل الأعضاء، ويسمح بتسديد الاشتراكات المتأخرة حتى يستحق الأعضاء المعاش أو العلاج أو مصاريف الجنازة، وهو ما طالبنا الدكتورة صباح زوج الشاعر الراحل أن تفعله.

وأوضح أن الاتحاد وضع مشكلة وليد نصب عينيه حال معرفته بمرضه، لكنه فى ذلك الوقت لم يكن الإفراج عن منحة حاكم الشارقة قد تم، وكان التصرف فى هذه المنحة قبل حل المشكلة مع وزارة المالية يعنى التعرض للسجن. وبعد حل المشكلة، قرر الاتحاد علاج وليد بالكامل على نفقته، وهذا مدون بمضبطة اجتماع الاتحاد. وبالفعل اتصل الأستاذ محمد سلماوى رئيس مجلس إدارة اتحاد الكتاب بالدكتورة صباح زوج الشاعر الراحل، فقالت إن الجامعة تتكفل بمصاريف علاج وليد. ولقد تكفل الاتحاد بمصاريف الأسبوع الزائد عن المبلغ الذى كان من المقرر أن تتحمله الجامعة فى علاج وليد.

وأوضح حسن سرور، الذى تحدث عن تجربة العمل والصداقة مع وليد فى هيئة الكتاب ومجلة القاهرة الأسبوعية، أن وليد لم يكن منشغلا جدا بفكرة الانتماء لجماعات عدة، أو بكلمات أخرى: "لم يكن منشغلا بجمع الكرنيهات"، وربما كان ذلك وراء عدم تذكره دفع الاشتراك السنوى للاتحاد. افتتح سرور كلامه قائلا إن هذا العام عام حزين بالنسبة إليه؛ لأنه شهد وفاة أستاذه صفوت كمال، وفى اليوم التالى لتأبينه سمع خبر وفاة وليد منير، الذى كان قد تعرف عليه فى أتيليه القاهرة عام ٨٢، فى ندوة سخر فيها سرور - المنتمى للمعارضة فى ذلك الوقت - من المبدع ضيف الندوة، فلامه وليد قائلا إن هذا المبدع كاتب جيد ولا يصح أن يسخر منه. فعرف فى وليد ذلك الشاعر الجاد شديد الاحترام للآخرين. وكان وليد فى أدائه اليومى قليل الكلام، معتزا بذاته ومكتفيا بها.

فى مجلة القاهرة، أنشأ وليد باب "ويبقى الشعر"، وكانت هذه فعلا إحدى قناعات وليد وليس مجرد عنوان لباب. اختار وليد فى هذا الباب نماذج من الشعر العربى فى سائر مراحله. تأثر وليد بصلاح عبد الصبور، الذى كتب عن مسرحه أطروحة الدكتوراه، وعز الدين إسماعيل، ويعتبر حبه لهما مكونا من مكونات شخصيته. وكان يرى أن صلاح عبد الصبور من القلائل الذين "مسرحوا الحياة". فهو يرى أن الشعر أساس المسرح، وأن مسرحة الحياة يصنعها الشعراء. تعرف بعد ذلك بنهاد صليحة التى لعبت دورا هاما فى حياته، إذ وجهته لمعهد النقد الفنى حيث حصل على درجتى الماجستير والدكتوراه.

عمل وليد كعضو تحرير فى مجلة فصول بجدية شديدة، إذ كان يتعامل مع هذه المجلة على أنها مشروعه ومشروع من ينتمى إليهم كعز الدين إسماعيل. ثم انتقل للعمل بكلية التربية النوعية وذلك لقناعته بأن لا انفصال بين الفنون، وهذا ملمح من ملامح نظرته الجامعة للفنون، إذ كانت له تجارب عدة فى تداخل الفنون، وكانت له علاقة بسائر أنواع الفنون.

إلى جانب الشعر، كتب وليد المسرحية، كما كتب عدة مقالات عن الموروث الشعبى متمثلاً فى المثل الشعبى والأغنية الشعبية. فقد كان الحس الشعبى أحد مكوناته، إلى جانب الصوفية والقرآن الكريم. وبشكل عام تفاعلت مكوناته فى شخص ابن مدينة انشغل بمفهومى الطبيعة والثقافة كمفهومين كبيرين بالمعنى الأنثروبولوجى. وهذا الالتباس بين الطبيعة والثقافة هو أحد العناصر الدالة فى شعر وليد منير.

وعقب ذلك تم إلقاء إحدى قصائد وليد الأخيرة التى لم تنشر بعد وهى بعنوان "إيروتيكا"؛ ثم قدم الناقد أحمد الصغير، الذى تناولت أطروحته لنيل درجة الدكتوراه شعر السبعينيات، مداخلة أبرز خلالها ملامح شعر وليد منير، فاتفق مع كل من شعبان يوسف وحسن سرور فى كون وليد قد اتكأ بشكل كبير على الموروث الصوفى، فكان يبدأ كتاباته بعبارات لأبى حيان التوحيدى وغيره. كما أبرز استدعاء وليد لبعض الشعراء الأوربيين، إذ انفتح خطابه الشعرى على الثقافة الأوربية.

وعن الملامح الأخرى فى شعر منير، أشار الصغير إلى أنه يلعب بالمفارقة والتى تكمن بالأساس فى النصوص القصيرة. كما أن لغته ليست مباشرة أو أحادية المنحى، لكنها ثرية ذات عدة مستويات. ويرى الصغير أن وليد منير لعب دورا بارزا فى بلورة ملامح شعر السبعينيات، الذى أربك بشكل عام متلقى الشعر. لكن وليد كان من أكثر شعراء السبعينيات موهبة، وقد كان من الشعراء المخلصين للشعر على الرغم من كتابته فى المسرح وفى النقد.

كان الصغير قد وجه فى بداية كلمته الشكر لورشة الزيتون على هذا التأبين "الذى تخلى عنه الآخرون" ومسجلا، على حد تعبيره، غياب شعراء السبعينيات عن هذا الحفل. مضيفا: "كان وليد شاعرا محبوبا، لكن تخلى عنه الشعراء خلال مرضه، فتاريخ الأدب لا ينصف الشعراء إلا بعد وفاتهم". وعن ملاحظته الختامية من أن وليد لم يكن منتميا لأى من الجماعات، علق شعبان يوسف قائلا إن وليد كان منتميا إلى بعض الجماعات، لكنه كان نزقا، منطويا على ذاته، ولم يكن مقبلا على الناس بالمعنى البرجماتى.

وعلق الشاعر محمود نسيم على هذا بقوله: "لم يكن وليد متطهرا، بل كان يؤكد ذاته لكن من خلال المنابر التى لم يبتذل فيها ذاته". فلم يطرح نفسه كقيمة استهلاكية، ولم يكن واحداً من مثقفى السوق، بل من مثقفى الحوار. وكانت إرادة التغيير جزءا من آرائه وكتاباته، فكان يجسد قيمة المبدع الحقيقية. ولأن الكتابة نوع من الحوار وإدراك الذات، عاش وليد "فى الهامش وكتب فى المقدمة"، على حد تعبير سعدى يوسف. يمكن القول إن وليد كان ما يسمى "المثقف البديل"، البديل لمثقف السوق الذى انشغل بفكرة التبرير. وقد تجلت موهبته فى مقاومته للتجاهل التى تنطوى على إدراك قيمة الذات والاكتفاء بها.

وعن تجربة مرضه وكيفية تعامله معها، أوضح محمود نسيم أن وليد كان يتحدث عن مرضه وكأنه مرض شخص آخر يقبع بداخله. فلم يكن يظهر أى أسىً أو انفعال حين يتحدث بشكل تفصيلى محايد عن هذا التحول البشع الذى ينتابه، وما كان ليسمح للمرض بأن يطغى على الكتابة أو الحياة بالرغم من تعامله الجاد مع هذا المرض. وكانت لديه رغبة حقيقية فى عيش الحياة كما اعتادها وأحبها. وآخر مرة تحدث معى، وكان ذلك قبل ثمانية أشهر من وفاته، أعلن عن رغبته فى نشر كتاب جديد. وأضاف نسيم: "إن موت وليد بروفة موت شخصى لنا، فمن خلال فعل الغياب، يتجسد الآخر، فالمعاصرة حجاب".

ويرى نسيم أن كتابات جيل السبعينيات بشكل عام ليست حركة مركزية فى الشعر العربى، لكن يمكن النظر إليها من منظور سياسى أو أيديولوجى. فيقول: "تنازع جيل السبعينيات صوتان: اللغة باعتبارها صوتا، واللغة باعتبارها معنى. أما وليد فتجد فى كتاباته أقل قدر ممكن من الجماليات، وأكبر قدر ممكن من التجربة. فتجربته تجربة عميقة فى إنتاج معنى وليس صوتا، أى أنه كان بناءً بالمعنى وليس بالصوت". تجربة وليد منطوية شعريا فى المعنى ومنطوية حياتيا فى الاعتكاف. فقد عاش المعنى أكثر مما عاشه من السنوات، وسيعيش أكثر فى الأجيال القادمة.

وقالت الروائية ابتهال سالم، إنه تميز فى المسرح الشعرى، ولكنه لم يكتشف بعد: "أرى أنه امتداد لصلاح عبد الصبور". وأضافت ابتهال سالم أنها كات تستغرب أن مثل هذا الشاعر القديرلم يلق الضوء عليه، فوجود التكتلات أفسد الحياة الثقافية؛ لأن الكثير من المبدعين الحقيقيين تتم إزاحتهم، وعمدا.

وعلى كلمات كل من ابتهال سالم وأحمد الصغير، علق الشاعر شعبان يوسف قائلا إن وليد لم يكن مجهولا، بل كان من أكثر شعراء السبعينيات المحتفى بهم، فكان من أكثر من كتب فى جريدة الحياة اللندنية، وكان الوحيد، مع حسن طلب، من شعراء جيله، الذين سجل معهم فاروق شوشة فى برنامجه الشهير "أمسية ثقافية". ثم أنهى شعبان الأمسية الحزينة بقصيدة "أحزان الفارس النبيل" لوليد منير.

حصل وليد منير على بكالوريوس الهندسة من جامعة الأزهر، ثم درس النقد الفنى فى أكاديمية الفنون، وحصل على درجتى الماجستير والدكتوراه، وعمل أستاذا للنقد فى كلية التربية النوعية. له عشرة دواوين شعرية، هى: "الرعوى الذى فاجأ السهل"، "النيل أخضر فى عيوننا"، "قصائد للبعيد البعيد"، "بعض الوقت لدهشة صغيرة"، "قيثارة واحدة وأكثر من عازف"، "سيرة اليد" "طعم قديم للحلو"، "كمشكاة فيها مصباح"، و "الروح تعزف الموسيقى"، بالإضافة إلى ديوانين لم يطبعا بعد. كما أصدر عشر مسرحيات ضمها كتابان: "حفل لتتويج الدهشة"، و"شهرزاد تدعو العاشق للرقص". عمل منير مديرا لتحرير مجلتى فصول والقاهرة، واشترك مع رفعت سلام وشعبان يوسف ومحمود نسيم فى إصدار مجلة "كتابات"، قبل أن يلتحق بجماعة (إضاءة ٧٧) ليصبح أحد أعضائها البارزين.

متابعات


رسائل
كمال كامل محمود
منار عمر
دوروتا متولى/هناء عبد الفتاح
أحمد عبد المعطى حجازى
حسن طلب
مصطفى عبد الله

# قدَر المسلمين

كمال كامل محمود




أصدرت السفارة المصرية فى (سراييفو) كتابًا بعنوان: (قدر المسلمين)، وهو كتاب قام بتأليفه الأستاذ الدكتور نياز دراكوفيتش، وقام بترجمته إلى اللغة العربية د.صبحى وسيم.

ويعد هذا الكتاب بانوراما مكتوبة لتاريخ البوسنة والهرسك، ويمكن للقارئ أن يعرف بعض المعلومات الثرية عن تاريخ البوشناق والدلالة الخاصة لهذا الاسم، وقد عرفهم المؤلف بقوله: البشانقة اسم تاريخى يطلق على مسلمى البوسنة والهرسك والجبل الأسود والسنجق، وغيرهم من المسلمين المنتشرين فى جميع أنحاء يوغوسلافيا السابقة، ويطلق أيضا على المسلمين الذين هاجروا من هذه البلاد إلى تركيا فى موجات متعددة كانت أولها سنة ١٨٧٨، وتكررت فى سنوات ١٩٠٨، ١٩٢٤، ١٩٥٦ حتى يومنا هذا؛ كما يبين أن الموقع الجغرافى كان نقمة على البشانقة حيث يقول: وبسبب الموقع الجغرافى للبلاد البوشناقية بين الحضارات والثقافات السائدة آنذاك: الغربية الكاثوليكية، والشرقية الإسلامية، والبيزنطية الأرثوذكسية، وبسبب الحروب والنزاعات بين الشرق والغرب والتى دامت أكثر من ألف سنة، كان البشانقة دائما عرضة للطموحات الاستعمارية والتوسعية للبابا والبيزنطيين وملوك الهنغار وأمراء الدولة الكرواتية وملوك الصرب، وبذلك تعرض البشانقة الطيبون المسيحيون ـ وأغلبهم من «البوغميليين»ـ عدة مرات للمذابح والمطاردات، ودفعوا الثمن الباهظ مقابل استقلالهم والحفاظ على وطنهم وانتمائهم الروحى والدينى، واستمر ذلك حتى فتح العثمانيون تلك البلاد، كل هذا كان بسبب ذلك الموقع الجغرافى التعيس للبوسنة.

كتب هذا الكتاب فى فترة الحرب، حيث ذكر المؤلف أنه كتبه فى أغسطس ١٩٩٢، لذلك تغلب عليه روح العاطفة، والكاتب لا ينكر تحيزه فى الكتاب حيث يقول: «وقد كتبته وأنا مشدود الأعصاب ملتهب المشاعر والذكريات، متشنج الأوصال، ومفعم بالتوتر السياسى». ولذلك نجد به بعض المبالغات نتيجة الألم النفسى الذى يشعر به فى مثل قوله: «إنه الشعب الوحيد على وجه الأرض الذى ينازع على حقه بالحياة والوجود». والكاتب مع هذا يسير فى كتابه بعقلية

منظمة يرتب فيها الأحداث ترتيبا تصاعديا إلا فى بعض المواقف القليلة التى يقوم فيها بعمل استرجاع للأحداث، أو ما يمكن أن يقال عنه:playpack ، وأسلوب الكتاب بسيط، وهذا يحسب للمترجم الذى استطاع أن يعبر عن وجهة نظر الكاتب بأسلوب سهل ميسر وبلغة عربية سليمة، وينتقل المؤلف من نقطة إلى أخرى بأسلوب رائع ليبين كيف قاوم أهل البوسنة والهرسك حتى يحصلوا على حقوقهم القومية، ثم ينالوا استقلالهم.

ويشير المؤلف ببلاغة إلى الأطماع فى البوسنة، أولا من الإمبراطورية النمساوية الهنغارية، ثم من تركيا، وإلى تعدد أسلوب الإدارة بين القوتين العظميين لهذه البلاد ما بين الأسلوب التركى والأسلوب النمساوى الذى كان يعتمد الحريات لتحقيق أطماعه الخاصة بجعلها بوابة نحو الشرق، هذا بالإضافة إلى جمالها الساحر وتفوقها الحضارى فى وقت كانت فيه أوروبا ترزح تحت نيران محاكم التفتيش.

وهذا الكتاب يلمس وترا حساسا فى مشاعر الناس، لذلك أعيدت طباعته أكثر من خمس مرات مما فاجأ المؤلف نفسه، حتى إنه يقول فى مقدمة الطبعة الخامسة: "لم أكن أتصور بأن هذا الكتاب سيجذب ذلك الحجم الضخم من الانتباه".

وحول أهم ما يمكن أن يؤخذ على الكتاب، فقد اعترف به الكاتب نفسه وحاول أن يبرره بقوله: "كانت تنقصنى معايير الجهاز العلمى التصنيفى الصارم، والأسلوب المنتظم، وفى الحقيقة لم يكن فى سراييفو حينئذ إمكانية للكتابة بصورة أخرى، فالنيران كانت قد التهمت المكتبة الوطنية، ومعهد الدراسات الشرقية، ولم يكن من الممكن الوصول إلى المراجع فى مكتبة الغازى خسرو بك، مما اضطرنى للاعتماد على ما حفظته ذاكرتى الضعيفة من المعلومات".

وسوف أحاول أن أعرض للكتاب ومؤلفه من خلال منهج القراءة النفسية، لشيوع العاطفة فيه، ثم بقدر الإمكان من خلال القراءة المنهجية العلمية.

## الكاتب من خلال كتابه:

يمكن أن نرصد بعض السمات الشخصية التى للكاتب كما ظهرت فى الكتاب:

أولا: الشعور بالمرارة الشديدة لما يحدث فى بلاده، وهذا الإحساس لا ينطبق على المؤلف فقط، وإنما كان هذا هو شعور أهل البوسنة والهرسك جميعا، لأنهم دخلوا حربا لا يريدونها، ولا تتفق وطبيعتهم المسالمة.

ثانيا: الإيجابية فى الفعل حيث لم يكتف بهذا الشعور، وإنما ترجم ذلك إلى عمل تاريخى تعرض من خلاله إلى المعاملات الوحشية التى كان يتعرض لها أبناء جلدته، ولم يكن واضحا وقت كتابة هذا الكتاب ما الذى يمكن أن تصير إليه الأحوال، فقد كان من الممكن أن تصير إلى غير ما آلت إليه، فيكون هذا الكتاب مرجعا، وتاريخا لأبناء هذا الوطن.

ثالثا: الإصرار على الإنجاز، ويتضح ذلك من خلال محاولاته المستميتة لنشر هذا الكتاب حيث يقول: «صدرت الطبعة الأولى من الكتاب فى ظروف شيطانية»، والطبعة الثانية حاول نشرها فى (زغرب) ولم يستطع؛ لأن المدعى العام فى كرواتيا لم تعجبه بعض الأجزاء من الكتاب، فنجح فى نشره فى (سيساك)، والثالثة تم طبعها فى الخارج أيضا فى مدينة (ليبوليانا)، ونشر مترجما إلى اللغة السلوفينية أيضا بعد محاولة من المترجمة لإخفاء بعض الحقائق، وهكذا كان لهذا الكتاب نصيب كبير من النجاح، ولكنه ليس بالنجاح السهل، وإنما كانت وراءه جهود كبيرة جعلت له مكانا بارزا وسط الكتب التى تتحدث عن الشعوب التى تبحث عن تقرير مصيرها.

رابعا: التسامح الموجود لدى أهل البوسنة جميعا ومن بينهم المؤلف؛ لأنه على الرغم من المرارة التى يشعر بها إلا أننا نجده فى أحيان كثيرة يغلب عليه التسامح، ويمكن أن نقول إن الأمانة العلمية تغلب عليه، على الرغم من تصريحه بالانحياز، إلا أنه يشير إلى الأثر الإيجابى لغير المسلمين على الحياة فى البوسنة، حيث يقول: «فى ذلك الوقت كانت

البوسنة الدولة الوحيدة فى أوروبا التى استقبلت اليهود الفارين من إسبانيا، وهم بقدومهم إلى البوسنة أثْروها روحيا وماديا، وشاركوا فى جميع أشكال التقدم الدينى والقومى والثقافى والحضارى فيها.

خامسا: الطبيعة السياسية المرنة لدى الكاتب، فهو يقبل تحت الضغط بأشياء لا تتفق مع طبيعته، ولكنه لا يتنازل عن مطالبه، وهذا يفهم من خلال عنوان الكتاب؛ فقد وضع له عنوان: (لعنة المسلمين) أو (تعاسة المسلمين)، وقد كان رأى الكثيرين ممن قرءوا هذا الكتاب أن العنوان يجب أن يترجم فى اللغة العربية إلى (قدر المسلمين)، وإن كنت أرى أن هذا ليس من حقهم، لأن العنوان يعكس رؤية الكاتب الخاصة، وإن كان يجوز التغيير أحيانا فى الترجمة من حيث الصياغة الأدبية بما يتفق مع روح النص، وللأسف أن هذا التغيير لم يكن من اختيار المؤلف، كما ذكر فى الكتاب، ولا من اختيار المترجم كما ذكر لى فى حديث معه ، غير أن المؤلف وافق على التغيير، لكنه أصر على ما كتبه، وأشار إلى ذلك فى محتوى الكتاب.

سادسا: التمرس بفن الكتابة، ونلمح هذا التمرس من اللحظات الأولى فى قراءة الكتاب، لأنه حتى يدفع عن نفسه تهمة عدم التثبت من الوقائع التاريخية نجده يقول فى أول الكتاب، ما يفهم منه أنه لم يجد المراجع لاحتراق المكتبات ..إلخ، حتى لا يحاسب على الأخطاء التاريخية إن وجدت، ولا يحاسب على ما يريد إهماله من أجزاء تاريخية، لكن مع الاستمرار فى قراءة الكتاب، نجده يشير إلى الكثير من الفقرات التى نقلها عن الكتب، ولعله بإشارته إلى عدم توافر المراجع لاحتراق المكتبات، أراد أن يستثير عاطفة القارئ مع قضيته نحو الحرائق والمصاعب التى كان يلاقيها أهل البوسنة والهرسك جميعا.

سابعا: من سمات الكاتب الواضحة فى كتابه (السخرية)، وهى فى هذا الكتاب سخرية سوداء نلمحها فى كثير من المواضع فى الكتاب، ومنها السخرية من هذا الوضع الذى صارت إليه دولة كانت تفخر بالتعايش السلمى بين أعراقها المختلفة، ويتنادى أهلها على اختلاف أعراقهم بالأخ والشقيق، حيث يقول المؤلف: «هذه المدينة (غورازدي) تتعرض للهجوم من الجيش الصربى المجيد، وآلاف المدافع الثقيلة مدعومة بالطيران الصربى الشقيق»؛ ويقول فى موضع آخر: «قامت الأقلية الصربية المضطهدة بتطهير مدينة (سانكس موست) من المسلمين؛ وفى موضع ثالث يقول: «فى صربيا الحديثة الديموقراطية يمنع المسلمون من أى نشاط» ....إلخ.

ثامنا: الجرأة فى التعبير: ومن الملاحظ أيضا أن المؤلف لا تنقصه الجرأة فى التعبير، حتى لقد يصل أحيانا إلى حد القذف، وهو يقدم العذر لنفسه كما ذكرت، بأن كتابته كانت عاطفية؛ ومن هذا ما يقوله عن القادة السياسيين من أنهم وُجدوا بسهولة وسذاجة وغباء!

## الكتاب وقضاياه

عنوان الكتاب الأصلى: (لعنة المسلمين)، يعطى للمتلقى إحساسا بأن الكاتب يشعر بالمرارة الشديدة، وأحسب أنه أراد أن يحدث بذلك صدمة لدى القارئ تستفز فيه حب المعرفة، ليبحث عن المراد بهذا العنوان، وما يشعر به الكاتب كان نتيجة لما مرت به بلاده من قتل وتدمير لمنشآتها الحيوية، وهو من الأسطر الأولى يريد أن يهز عواطف من يقرأ كتابه ليكون متعاطفا مع القضية التى يطرحها، فالفكرة واضحة فى رأسه، لذلك يستخدم قوالب جاهزة من أقوال القدماء، حيث ينقل عن رانكو مارينكوفيتش قوله: (الأيدى ذكية ونشيطة، قادرة وماكرة ومخيفة، الأيدى مجرمة يمكنها أن تنضم فى قبضة، وأن تنبسط على شكل مروحة، وأن تنحنى فى أخشع صلاة، بها يمسك السكين والمسدس ويؤخذ بحلق الخصم، وبنفس تلك الأيدى يمسح على شعر الحبيبة، ويلاعب الكلب، وبها يلوح بالتحية، وترسل القبلات للمغادرين والقادمين) ... إلخ، فهو يُعد المتلقى - حتى قبل أن يقرأ أى شيء فى الكتاب - ويؤهله نفسيا لهذه الآلام الشديدة التى

سوف يتعرض لها، ثم يسير فى الإهداء على المنهج نفسه. ومن أهم القضايا التى أثارها الكتاب:

(١) يتناول الكتاب مشكلة البوسنيين الذين اضطروا إلى الهجرة إلى تركيا، ولم يستطيعوا العودة إلى بلادهم مرة ثانية، ثم حصلوا الجنسية التركية وعاشوا أتراكا، وعلى الرغم من وفرة الأبحاث حول القوميات الأخرى فى الدول التى هاجروا إليها، إلا أن البوسنيين الذين هاجروا لم تُجرَ الأبحاث الدقيقة حولهم.

(٢) قضية الميل البوسنى للانتماء إلى التيار الكرواتى وأسبابه، حيث يقول المؤلف: (وعندما تحسب عند المسلمين محصلة خيار الانتماء إلى القومية الصربية أو الكرواتية فى الفترة بين ١٨٧٨ إلى ١٩١٨، يلاحظ تغلب التيار الكرواتى، حتى إن بعضهم يرى أن نسبة ذلك قد بلغت عشرة إلى واحد، ثم يحاول المؤلف التعرض لأسباب هذا التقارب، ويمكن إجمال ما قاله فى سوء المعاملة من الجانب الصربى للمسلمين، وفى الوقت نفسه التقارب الأدبى والثقافى مع الكروات، إلى جانب الأسباب الطبقية الاجتماعية التى تمثلت أساسا فى علاقات ملكية الأراضى الزراعية. وبعد ذلك نجد تناقضا فى التعبير عند الكاتب، فبعد اعترافه بميل المسلمين إلى الجانب الكرواتى، نجده يعود ليرد على «باناتس» فى قوله: (إن غالبية المسلمين من خريجى الجامعات كانوا يعتبرون أنفسهم كرواتيى القومية)، فيؤكد أن «باناتس» قد بالغ فى تقديره، لأن أعدادا كبيرة من المثقفين لم تنحز إلى أى من الجهتين. والكتاب به الكثير من اللمحات الرائعة عن مقاومة أهل البوسنة والهرسك لتقسيمهم بين الصرب والكروات، حيث سيؤدى التقسيم إلى الانصهار، ليفقد بذلك مسلمو البوسنة والهرسك هويتهم القومية.

وربما يفهم من الكتاب أن المسلمين فى البوسنة كانوا يقبلون بفكرة الانضمام إلى الصرب أو الكروات، تحت المظلة اليوغوسلافية القديمة، ولكن هذه الفكرة التى كانت مقبولة لدى المسلمين عامة لم تترجم إلى واقع فعلى، حيث تم تأسيس حزب المنظمة اليوغوسلافية المسلمة، والذى كانت نقطة ضعفه كما يرى الكاتب هى سمته الدينية الواضحة، مما جعله لا ينجح فى صياغة البرنامج القومى للمسلمين، وكان هذا الحزب يأخذ بنظام الوسطية والواقعية فى التعامل مع الحكومة، حتى حدث الانقسام بين صفوفه إلى يمين ويسار، وكان اليمينيون يميلون إلى التعاون وتقديم الولاء للحكومة، أما أنصار اليسار فيؤيدون الحكم الذاتى، فقام اليمينيون بتأسيس حزب المنظمة اليوغوسلافية المسلمة الشعبية، وكان الحزب اليسارى هو الأقوى بدليل حصده لأكثر المقاعد فى انتخابات ١٩٢٣.

أما عن وضع المسلمين فى البوسنة فى فترة ما بين الحربين العالميتين، فيشير الكاتب إلى أنه قد تم تصوير المسلمين فى هذه الفترة على أنهم لا يحبون العمل الفكرى، وفيه يظهر الكاتب أثر الإعلام فى الترويج للأفكار الظالمة عن مسلمى البوسنة، وإقناع المتلقى بأشياء قد لا تتفق والواقع. ويشير الكاتب إلى أسباب ادعاء بعض الأسر العريقة بأنهم مسلمون صرب أو كروات. ويخلص إلى أن وضع المسلمين بين الحربين العالميتين يتمثل فى عدم الاعتراف باستقلاليتهم القومية، وبأن جميع طموحاتهم ورغباتهم السياسية كانت تحمل الصبغة الدينية، كما أشار إلى عدم وجود طبقة منظمة تحمل على عاتقها عملية تحررهم الطبقى القومى. ومن أهم ما ورد فى الكتاب أيضا ما تم سنة ١٩٣٨حين تبنى «تيتو» فكرة أن تصبح البوسنة والهرسك مستقلة، وما أعقب ذلك فى المؤتمر الخامس لفرع الحزب الشيوعى اليوغوسلافى في١٩٤٠من اعتبار المسلمين فئة عرقية مستقلة.

(٣) أما عن وضع البوسنة فى أثناء الحرب العالمية الثانية، فيذكر المؤلف المحن التى تعرض لها المسلمون فى تلك الحرب والضحايا التى قدموها، وذلك من خلال عرض موجز للأحداث الرئيسية، مع التركيز على جرائم التطهير العرقى التى ارتكبت ضدهم. ويوضح فى هذا السياق الكثير من المغالطات عن عدد السكان فى دولة كرواتيا المستقلة، حيث تم فيه التلاعب بأعداد المسلمين والصرب، ويعتمد فى ذلك على مقارنة لمصدرين للمعلومات عن عدد السكان، أحدهما: أعدته وزارة الخارجية الألمانية، والثانى أعده «ب. بكيتش»، ويظهر حسب وزارة الخارجية الألمانية أن عدد

المسلمين هو (٧٠٠,٠٠٠) واليهود (٣٠,٠٠٠)، أما عند «ب. بكيتش»، فلا ذكر للمسلمين ولا اليهود. ويعترف المؤلف بعدم ثقته فى هذه الإحصاءات؛ كما يقف عند موقف «فيسلين ماسليشا» من قضية المسلمين، مفندا إياه باعتباره أداة لنفى الهوية عن المسلمين.

ثم يتحدث المؤلف عن بداية الأمل فى تكوين قومية مستقلة لدى المسلمين بتشكيل الجمعية المؤسسة للدستور، وإصدار الدستور الأول في٣١ يناير ١٩٤١، وتأسيس الجمهورية اليوغوسلافية الفيدرالية، حيث قامت الحكومة الثورية فى يوغوسلافيا فى مجتمع كان عليه أولا أن يوفر الأسس المادية لتنمية نفسه، مع تشكيل طبقة عمالية عقائدية مؤهلة ومتطورة، وكان البرنامج يقوم على أساس أن الحزب الشيوعى اليوغوسلافى بصفته طليعة لقوى «البروليتاريا» وغيرها من القوى التقدمية فى المجتمع، يجب عليه تجميع السلطة الثورية تحت جناح الدولة الاشتراكية، وهو ما تم تنفيذه بسرعة وبقسوة نسبية، ولم تكن الديموقراطية آنذاك سوى قناع هش القوام تتستر وراءه الديكتاتورية الثورية. وبدأت تظهر الخلافات بسبب استئثار الدولة بفائض القيمة، مما يؤدى إلى تقليص القدرة الإبداعية للعامل وعدم تلبية حاجاته تماما، وإلى وجود فوارق طبقية داخل الطبقة العاملة ذاتها. وقد تميزت هذه الفترة بالضبابية فى العلاقات بين القوميات، وبالتستر على المشاكل الواقعية فى العلاقات بينها؛ كما كانت مركزية الدولة هى المحرك الأول للممارسات القومية المتعصبة، كما افتعلت الهيمنة البيروقراطية الصدام بين الفئة العاملة ودعاة القومية، فكانت الشرارة التى أشعلت فتيل العصبيات القومية المختلفة.

ويميل الكاتب إلى الرأى القائل بأن المركزية كانت أمرا لا مفر منه تاريخيا، ويعدد أشكال التأثير الحقيقى للمركزية على التوجهات السلبية فى العلاقات بين القوميات؛ كما يشير إلى الازدواجية الواضحة بين النظرية والتطبيق، حيث ترفع الدعاية السياسية شعار: (الجميع يوغوسلافيون)، والمهم هو بناء الوحدة على أساس الأخوة فى الوطن، إذ إن الانتماء القومى أمر قديم ورجعى وبرجوازي؛ أما عمليا، فقد كان اليوغسلافيون موزعين بين انتمائهم الصربى أو الكرواتى أو السلوفينى، بينما بقى المسلمون بدون انتماء قوْمى محدد. وبدأت تعود من جديد فكرة انضمامهم إلى الصرب أو الكروات، وإلا فإن عليهم أن يقبلوا بالموقع المهين، ضمن فئة غير المنتمين قوميا، أو (اليوغوسلافيين الجدد). وهكذا وجدت حالة غير مسبوقة، حيث جرى التعامل مع المسلمين على أنهم مواطنون من الدرجة الثانية، فمثلا فى إحدى الأسر المسلمة وفى استمارة إحصائية واحدة، كان الأب صربيا مسلما، والأم كرواتية مسلمة، والابن أو البنت بلا قومية، أو العكس! مع وجود حالات أخرى تعبر عن الرفض كالسلوفينى المسلم أو غيره.

ويقف المؤلف عند إحصاءات متعددة هزلية، أو يمكن القول إن المسلمين فيها كانوا يحاولون رؤية المفيد لقوميتهم الخاصة، أيكون فى الانتماء الصربى، أو الكرواتى، أو فى اللاانتماء! حتى جاء إحصاء عام١٩٦١، الذى ظهر فيه أن أغلبية المسلمين يعلنون عن قوميتهم الشخصية بشكل واضح.

وفى البوسنة والهرسك بدأ يستيقظ الوعى بأنه لا يمكن السكوت على هذه العلاقة غير المحددة تجاه المسلمين، وكانت السبعينيات منعطفا هاما فى ظهور هذا الوعى، إذ تحرر المسلمون من العقدة القومية المفروضة عليهم، وصاروا يصرحون برفضهم للخضوع لهيمنة الآخرين، وبدأت تظهر شخصيات مسلمة فى شتى فنون الثقافة والمعرفة، مما كان حافزا كبيرا للتحرر الشامل لدى المسلمين. وحينما بدأ هذا الشعور القومى فى البوسنة والهرسك يطل من جديد، قوبل بشدة من الجهات الرسمية، حتى عرفت البوسنة والهرسك بجمهورية القبضة الحديدية، وبمجرد أن سنحت الفرصة للمسلمين أن يصبحوا متساوين مع الآخرين، ويكون لهم الاعتراف والاحترام فى يوغوسلافيا، بدأت فى التو حملة ضد ما سمى بالخطر الأصولى، ومحاولة إقامة الدولة الإسلامية فى البوسنة والهرسك. ومنذ مطلع الثمانينيات أصبحت البوسنة والهرسك ساحة للتنافس وحقلا للتجارب فى تحقيق مصالح صربيا وكرواتيا، الأمر الذى كان مدخلا للسياسات التوسعية

وتحقيق المطامع القومية المتعصبة، وفى السنوات التى تلت موت «تيتو»، بدأ وضع الخطط والدراسات لتمهيد الطريق للتأكيد على أن البوسنة والهرسك كيان سياسى مصطنع، وأن قرارات محاكمة الفاشية فى يوغوسلافيا غير شرعية، ودستور عام ١٩٧٤ إنما هو عبارة عن مكيدة مدبرة، ومؤامرة فاتيكانية ضد مصالح الشعب الصربى ووحدة يوغوسلافيا.

ومع ظهور «دوبريتسا تشوسيتش»، بدأت تظهر مقولة إن الصرب يكسبون الحروب ويخسرون السلام، وبذلك أعيد التعصب القومى الصربى، وفى الوقت نفسه زاد التركيز على ضرورة التصالح القومى، وقامت صربيا بأفعال أدخلتها تدريجيا فى دوامة النشوة القومية الاجتماعية التى ذابت فيها جميع الفوارق الطبقية والاجتماعية والأيديولوجية والسياسية، وفى ذلك الوقت بدأ التعصب الأعمى، وتم توجيه التهم الجماعية لشعوب بأكملها، وقامت الدعوة إلى شن حرب مقدسة، وبدأت تهيئة الأجواء لتصفية الحساب مع دعاة الحكم الذاتى وأتباع «تيتو» الذين ينادون بالمساواة والفيدرالية الحديثة، وفتح ملف قضية القومية الصربية بشكل عام، مع المطالبة بإجراء تعديل جذرى على دستور١٩٧٤؛ لأنه يمثل وثيقة معادية للمصالح الصربية، فقد صدر بأمر من «تيتو» و«كاردل» نتيجة لمؤامرة معادية للصرب، وفى ذلك الوقت لم يكن هناك مجال لأى تساؤل، وإنما كان السؤال المقبول هو: ما هو الشكل الذى يمكن أن تأخذه يوغوسلافيا؟ ومع ذلك بقيت (البوسنة والهرسك) و(مقدونيا) تدافعان عن بقاء يوغوسلافيا مع تغيير دستور ١٩٧٤ ولكن دون المساس بمبادئه، وعادت من جديد الدعوات القومية التوسعية القديمة، وعاد محور السلوفيين والكروات والصرب، مع التقليل من شأن مصالح البوسنة والهرسك السياسية، والتشكيك فى شرعية الجمهورية وسيادتها الوطنية، وزاد الحديث عن كونها جمهورية مصطنعة من اختراع «تيتو»، وكانت النتيجة أن تصاعدت من جديد حدة الهجوم على المسلمين.

ويمضى المؤلف فى سلاسة ليشير إلى تكوين يوغوسلافيا بأعراقها المختلفة. ومن يقرأ هذا الجزء من ص ١٥٠ وما بعدها، يَرَ أن مسلمى البوسنة والهرسك كانوا فرحين بهذا النظام إلى حين، لأنه يبقى على آمالهم فى تحقيق المساواة والتقدم القومى، ولكنهم وجدوا أنفسهم كالقابض على الماء خانته فروج الأصابع، فقد وجدوا أنفسهم يعاملون معاملة هامشية دفعتهم إلى التحسر على زوال عهد الدولة النمساوية، (وهنا نلاحظ أمرا عجيبا يستحق الدراسة، وهو حال تلك الشعوب التى يحتلها أجنبى، أو يقهرها حكامها، فلا تملك غير أن تتحسر على عهد بائد لمحتل آخر، أو لطاغية سابق كانت تعامل فى عهده بالحديد والنار!).

والكاتب له فكره الخاص المعروف، ومع هذا فهو حريص على أن يدفع مظنة أن يكون الكتاب موجه إلى من يدينون بنفس أفكاره دون غيرهم، ولعل هذا الحرص هو الذى جعله يورد بعض الأحاديث النبوية الخاصة بقضية (وقف المسلمين).

(٤) ومن القضايا المهمة التى أثارها المؤلف قضية منصب: (رئيس العلماء)، وكان يتولاه فى ذلك الوقت السيد «حلمى عمروفيتش»؛ ويشير المؤلف إلى الصلاحيات المحدودة المتاحة له فيقول: «وكانت صلاحيات رئيس العلماء تقتصر على اختيار المرشحين لمناصب القضاة وإدارة الأوقاف، وغير ذلك مما ورد ذكره فى الكتاب». ويشير المؤلف إلى أهمية دور رئيس العلماء فى البوسنة، وإلى أنه لم يكن يقتصر على الدور المرسوم له، وإنما كان يشارك أيضا بجلاء فى الحياة السياسية، وفى التعبير عن قضايا المسلمين، وهو يدلل على هذا بالدور الذى قام به رئيس العلماء الشيخ «جمال الدين تشاوشيفيتش»، حيث يقول: «وأمام تلك الوحشية نهض الشيخ «جمال الدين تشاوشيفيتش» رئيس العلماء؛ فوجه مذكرة إلى الحكومة الشعبية فى البوسنة والهرسك، وشجب فيها أعمال النهب والسلب والمطاردة التى يتعرض لها المسلمون، وهدد بأن المسلمين سيضطرون إلى الدفاع عن أنفسهم، وسيطلبون من جهات أخرى التدخل لحمايتهم، وأن استمرار ذلك مع عدم تدخل السلطات الرسمية سيؤدى إلى ضياع مسلمى البوسنة ... وبدلا من سيادة النظام، فإنهم سيقعون تحت وطأة إرهاب لم تعرف له البوسنة مثيلا من قبل».

(٥) يُظهر الكاتب التفكير الاستعمارى فى طمس الهوية المسلمة فى البوسنة والهرسك، وقد تجلى هذا التفكير فى عدة أمور، منها أولا: إثارة المشاكل بعدم حل مسألة الأراضى الزراعية، مما أدى إلى تمرد الفلاحين الغاضبين الذين صبوا جام غضبهم على رؤوس المسلمين؛ ومنها ثانيا: خلو الجهاز الإدارى من المسلمين بما فى ذلك رؤساء المحافظات والقضاء والمالية والسكك الحديدية والمناجم، ناهيك عن الجيش والشرطة؛ وثالثا: تقسيم المسلمين من خلال توزيع جغرافى يجعلهم أقلية؛ ورابعا: إخلاء الكتب المدرسية من كل شىء يذكر بالبوسنة والهرسك؛ وخامسا: كتابة المقالات المهينة لمشاعر المسلمين، مثل مقال «تشيدو»؛ إلى غير هذا من المسائل المنثورة فى ثنايا الكتاب.

وفى النهاية يجب القول إن هذا الكتاب يؤرخ لبداية التدخل الصربى فى البوسنة بمحاولة جعلها قومية صربية أو كرواتية، منذ منتصف القرن التاسع عشر حين كان مسلمو البوسنة يُدعوْن: البشانقة، حتى مارس١٩٩٣، ثم يختم المؤلف كتابه بنص شعرى يثير عاطفة القارئ، وهو للشاعر «عبد الله سيدران»:

إننى أغنى ياأماه عن بيتى الذى كنت أملكه

والآن ليس عندى ما أغنى عنه ياأماه

لقد كان لى صوتى ولغتى أيضا

والآن لا صوت لى ولا لغة

بصوتى الذى فقدته، وباللغة التى ما عدت أملكها

عن البيت الذى لم أعد أملكه

أنا أغنى ياأماه!

وعلى الرغم من الهنات البسيطة التى توجد فى الكتاب مثل إشاراته لبعض الوقائع دون توضيحها، إلا أنه كما ذكرت فى البداية هو من أفضل الكتب التى تروى مأساة البوسنة والهرسك.

كما يجب أن أشير إلى الوضع الذى عليه البوسنة الآن، فهذه الصورة القاتمة الموجودة فى الكتاب قد تغيرت إلى حد بعيد، وصدر قانون للتسامح بين أفراد الشعب.

وبقى أن أشير فى النهاية إلى أن هذا الكتاب هو باكورة أعمال الترجمة من اللغة البوسنية إلى اللغة العربية تقوم به السفارة المصرية، وهو مشروع ضخم وكبير تهدف به السفارة المصرية فى البوسنة والهرسك إلى القيام بجهد لكى يتعرف القارئ العربى على البوسنة والهرسك تاريخا وأدبا وثقافة، ومن اللحظة الأولى لوجودى فى هذا البلد كان توجيه سعادة السفير لى هو محاولة المعاونة قدر الإمكان فى إحداث نوع من التواصل بين مصر الأزهر، وبين المؤسسات الثقافية المختلفة فى البوسنة والهرسك، وهو لم يكتف فى المعاونة فى ترجمة هذا الكتاب، وإنما أراد عمل دراسة عنه تنشر فى القاهرة، ليتعرف القارئ المصرى على تاريخ البوسنة، وعمل ندوة عنه فى البوسنة بهدف تعريف المثقف البوسنى بهذا المشروع للترجمة، لأنه مشروع كبير كما ذكرت، ويحتاج إلى تضافر الجهود من الطرفين البوسنى والمصرى، وجدير بالذكر الإشارة إلى أن السفارة تدرس الآن عدة مشروعات أدبية من الأدب المصرى والأدب البوسنى للتوسع فى فكرة الترجمة، وهو جهد يشكر عليه سعادة السفير / أحمد خطاب لأنه على الرغم من قلة الإمكانيات المتاحة إلا أنه لا يألو جهدا فى محاولة زيادة التقارب البوسنى المصرى.

# ورشة عمل حول التعدد اللغوى وسياسات اللغة فى إفريقيا

منار عمر

فى الفترة من ٣١ مارس إلى ٤ أبريل ٢٠٠٩ عقدت الشبكة الألمانية الإفريقية المعنية بقضية "التعدد اللغوى وسياسات اللغة فى إفريقيا" ورشة العمل الثالثة لها فى مدينة ستيلينبوش بجنوب إفريقيا. وكان قد سبق تلك الورشة ورشتان، عقدت إحداهما فى مدينة لايبزج بألمانيا والأخرى بمدينة وهران فى الجزائر. حملت الورشة الأخيرة عنوان: "تعلم وتدريس اللغات بإفريقيا، الخطط والأهداف والسياسات". شارك فى المؤتمر نخبة من الأكاديميين الألمان والأفارقة الذين سبق وأن درسوا بإحدى الجامعات الألمانية، وكان المشاركون بالدرجة الأولى علماء لغويات وأدب من مصر والجزائر والسودان وكينيا وأوغندا وليسوتو وزيمبابوى وجنوب إفريقيا والسنغال والكاميرون وبنين وساحل العاج وتوجو وألمانيا.

خلال الورشة تناولت الأوراق البحثية لعدد من المشاركين إشكالية العلاقة بين لغات كالإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية من ناحية وبين اللغات المحلية الإفريقية، التى تعد اللغات الأم لغالبية الأفارقة ويستخدمونها فى حياتهم اليومية داخل أسرهم، حيث أشار كل من إكسولانى مافيلا (معلم لغات محلية بمدينة ستيلينبوش، جنوب إفريقيا) وأ.د. ويليام واجابا (أستاذ علم اللغويات الألمانية بجامعة ماكيريرى، كيمبالا، أوغندا) وكذلك أ.د. سيمبليس أجوسافى (أستاذ الأدب الألمانى بجامعة كونتو، بنين) إلى إقبال التلاميذ بالمدارس وطلاب الجامعة على تعلم اللغة الإنجليزية والدراسة بها فى شتى المجالات حيث إنها ضرورية فى مجال العمل مستقبلا، بينما يأتى ذلك على حساب اللغات الأجنبية الأخرى وكذلك على حساب اللغات المحلية، التى لا يختار الطلاب تعلمها بكثرة ولا يدرسون بها المواد المدرسية ولا الجامعية، مما يساهم فى إضعاف وتهميش اللغات المحلية ومن ثم يهددها بالانقراض. كما شكا أ.د. ويليام واجابا من قلة إقبال الطلاب فى أوغندا على دراسة اللغة الألمانية نظرا لقلة فرص العمل الممكنة لدارسيها بعد التخرج. وفى نفس السياق اتهم أ.د. نوجوايا شادراك زولو (أستاذ الأدب الإفريقى بجامعة ستيلينبوش، جنوب إفريقيا) السياسات اللغوية المتبعة فى جنوب إفريقيا التى تساهم فى عدم إقبال تلاميذ المدارس على تعلم اللغات المحلية الرسمية بخلاف الإنجليزية والأفريكانز نتيجة لسوء أو عدم وجود مناهج تدريس جيدة لها وعدم توفر عدد كاف من المعلمين المؤهلين لتدريس تلك اللغات، وهو ما يؤدى بدوره إلى عدم اتاحة تعلم جميع اللغات المحلية الرسمية الإحدى عشرة لجنوب إفريقيا بما فى ذلك الإنجليزية والأفريكانز بنفس الكم فى المدارس، حيث إن بعض اللغات المحلية لا يتم تدريسها فى مدارس محددة نظرا لقلة عدد معلميها.

وخلال المناقشات أشار المشاركون إلى أن إتقان اللغة الأم من كافة النواحى ضرورى جدا لتعلم واكتساب اللغات الأجنبية بشكل جيد، حيث أشار أ.د. إيكيهارد فولف (أستاذ اللغويات والآداب الإفريقية بجامعة لايبتزج) إلى أنه قد سبق وأجريت دراسات أثبتت أن عدم الإلمام الجيد باللغة الأم يؤدى إلى اكتساب محدود للغات الأجنبية، بينما اتضح من خلال الدراسات أنه حتى وإن اختلفت اللغة الأم شكلا وموضوعا عن اللغة الأجنبية المراد اكتسابها فإن إتقان الأولى نحويا وأسلوبيا يمهد الطريق لتعلم جيد للثانية.

أما راسل كاشولا وبام مازيكو (جامعة رودس، جنوب إفريقيا) فاستعرضا تجربة فريدة لفريق العمل الذى يقودانه بالجامعة، حيث يعمل الفريق على مقاومة تهميش اللغات المحلية فى الجامعات هناك، حيث لا يتم التدريس فيها إلا باللغة الإنجليزية أو بالأفريكانز. تعتمد التجربة على إعطاء دورات لغوية متخصصة بلغات جنوب إفريقية محلية لطلاب الإعلام والصيدلة وغيرهما، بحيث يصبح بإمكان الطالب استخدام لغة إفريقية محلية بشكل علمى متخصص. لاقت تلك الدورات الاختيارية إقبالا واستحسانا كبيرين من الطلاب. ومن أجل إعداد تلك الدورات بشكل جيد تعين على فريق العمل القيام بجهد كبير من أجل ترجمة أسماء المصطلحات المتخصصة من الإنجليزية والأفريكانز إلى اللغات المحلية.

من جانب آخر، أشار أ.د. حسين صديقى (أستاذ علم اللغويات الألمانية، جامعة وهران، الجزائر) فى ورقته البحثية إلى إقبال الطلاب الكبير على دراسة اللغة الألمانية وآدابها، حيث إنه وعلى العكس من الحال فى جنوب إفريقيا وأوغندا فإن الطلاب فى الجزائر يأملون فى أن تفتح دراسة اللغة الألمانية وآدابها الباب أمام فرص عمل فيما بعد التخرج من الجامعة. وجدير بالذكر أن وضع الإقبال على دراسة اللغة الألمانية وآدابها فى الجزائر مشابه للوضع فى مصر. كذلك تحدث الدكتور عبد الرحيم مقدم (أستاذ مساعد فى علم اللغويات بكلية الآداب - جامعة الخرطوم) عن الدعم المالى والثقافى الكبيرين اللذين تقدمهما الصين من أجل تعليم ونشر اللغة الصينية، وهو ما أدى إلى تزايد أعداد السودانيين الذين يتعلمون اللغة الصينية بشكل كبير.

أما أ.د. حميدة يمينة (أستاذة علم اللغويات الألمانية، جامعة وهران، الجزائر) فقدمت ورقة بحثية تبنت فيها وجهة النظر القائلة بأن الجزائريين لا يدرسون فى المدارس ولا الجامعات بلغتهم الأم بل باللغة العربية الفصحى والفرنسية، بينما ترى أ.د. حميدة يمينة أن اللغة الأم للجزائريين هى اللغة "الجزائرية".

من مصر شاركت كاتبة هذه السطور، منار عمر (مدرسة الأدب الألمانى بكلية الآداب - جامعة حلوان) بورقة بحثية ناقشت من خلالها أهمية عرض المفاهيم والقيم الثقافية الألمانية كجزء لا يتجزأ من عملية تعليم اللغة الألمانية، وقد رأت أنه من الضرورى أن يتم الانطلاق من نقاط الالتقاء المشتركة على الصعيد الثقافى ثم الانتقال بعدها إلى الاختلافات. كما رأت أن الأدب والأعمال السينمائية المستمدة من أعمال أدبية مدخل مناسب لمناقشة ونقل ونقد المفاهيم والأفكار والمبادئ الثقافية الألمانية المركبة.

انتهت الورشة إلى ضرورة دعم تعلم اللغات الأم قبل البدء فى تعلم اللغات الأجنبية، كما تم الاتفاق على عقد ورشة أخرى فى نهاية هذا العام بمدينة نيروبى.

# الشاعر البولندى: "ألكسندر نافروتسكى "Aleksander Nawrocki"(*)

الترجمة عن البولندية: هناء عبد الفتاح
دوروتا متولى

"ألكسندر نافروتسكى" هو خريج قسم (الفيلولوجيا) علوم الفقه والآداب البولندية، والهنغارية والإتنوجرافية فى جامعة وارسو. قام بتعميق دراساته العلمية خارج بولندا وتحديدا فى هنغاريا ورومانيا. شارك فى الاستماع لمحاضرات الفلسفة التى كان يقوم بالمحاضرة لها "ليشيك كوواكوفسكى -Leszek Kolakowski".

يعتبر شاعرنا "نافروتسكى" الأول فى العالم الذى قام بكتابة دراسة علمية "الماجستير" حول "تشيسواف ميووش" (١٩٦٦).

سطر الشاعر أولى محاولاته الشعرية فى مجلة "الثقافة- Kultura" الأسبوعية فى عام (١٩٦٥) والتى كان يرأسها الشاعر البولندى " ستانيسواف جروخوفياك - Stanislaw Grochowiak"[١] وكان يطلق عليه آنذاك "أمير الشعراء".

فى عام ١٩٦٦ صدر له أول ديوان شعرى تحت عنوان: "الفواكه الصدئة - Rdzawe owoce". واستقبل النقاد هذا الديوان بحفاوة بالغة.

صدر للشاعر البولندى "نافروتسكى" تباعا عشرة دواوين شعرية، ومجموعتان قصصيتان قصيرتان، ورواية طويلة عن حياته السالفة تحت عنوان: "ظل ملاك" وهو كتاب من نوع الكتب العلمية العامة حول "الشامانيزم"[٢] السيبيرى، وهو كتاب يتكون من الريبورتاجات الصحفية تحت عنوان: "كيف اغتيل إيمر ناجيا" (وهو عن الثورة الهنغارية فى عام ١٩٦٥).

فضلا عن ترجماته لمختارات من الشعر السلافى وبشكل رئيسى (الروسى، البلغارى، الأوكرانى، الصربى)، بالإضافة إلى مختارات من الشعر الهنغارى والفنلندى.

منذ عام ١٩٩٢ صاحب دار نشر للكتب تسمى "إيبيس- IBiS".

منذ عام ١٩٩٨ يترأس تحرير مجلة "الشعر اليوم - Poezja dzisiaj". يصدر فيها مختارات من الأدب الحديث: البولندى والأجنبى، ومن بينها مختارات شعرية من اليونانية والإسبانية والهنغارية والفنلندية والروسية والأوكرانية.

ويعد الشاعر "نافروتسكى" مؤلفا وناشرا فى الوقت نفسه لمرجع أدبى مهم هو "الشعر البولندى - مختارات من الألفية" وهو عبارة عن ثلاثة كتب، و٢٧٠ شاعرا، من "مرحلة "البورجيدتسا- Bogurodzica"[٣] حتى اليوم" وتبلغ صفحاته ١٨٠٠ صفحة.

منذ عام ٢٠٠٠ ينظم الشاعر "نافروتسكى" أيام الشعر العالمية تحت إشراف اليونيسكو، ويمنح فيه أشهر الشعراء البولنديين جائزة هذا المهرجان الشعرى الدولى وهى: "Laur UNECO"، وللمترجمين الأجانب عن ترجماتهم للشعر البولندى. وتستمر هذه الاحتفالية مائة يوم - تسير مسيرتها بداية من العاصمة "وارسو" مرورا بمختلف المدن البولندية وصولا إلى المدينة "فيلنو".

منذ عام ٢٠٠٨ تنظم هذه الاحتفالية الثقافية مهرجانا للشعر السلافى. وتقدم عبر هذا المهرجان الشعرى جوائز متنوعة؛ لعل من أهمها جائزة "الصليب الذهبى" و"الجائزة الدولية للشعراء لقاء الإبداع الشعرى الذاتى ونشر الشعر السلافى وإصداره".

من أهم هوايات الشاعر المعمار وتصميم المنازل.

***

## مختارات من قصائد شعرية للشاعر:
## "الكسندر نافروتسكى - Aleksander Nawrocki"

### أناشيد أورفيوش الثلاثة

أنت ربيع وطنى الصخرى،
ثمرة مذاقها يتخلل الكهف الأجوف،
ويأمر الفكر بالترحال ما بين القطبين.

أنتِ سماء وأرض متشققة،
حدود، حيث تنطفئ الرياح، حيث البحر
ليس متكاملا، وممتلئ بالنبيذ
ومياهه تحمل لونا "لازورديا" صافيا

أنتِ سلسلة، تطوق يومى،
يوم واحد طويل له عيون غزالٍ
مموهة فى جسد طينى لسمكة الشبوط النهرية.

٢

الشوارع مرتاحة، تترقرق جوا،
شوارع كأمهات حزينة
كأجمل "الجيرنيكات"[٤]، كجندى
مصاب، فى لحظة وُقّعَتْ فيها اتفاقية استسلام...

شوارع المدينة، أشاهد بواباتها
من بين براعم الأزهار المتفتحة أثناء المطر،
أشاهدها فقط فى زمنى،
من بين الأشياء والمواد التى يمكن لمسها
تلك التى تحمل مسميات نافعة،
شوارع سرتِ فيها ليس نحوى،
وأنت تعشقين أناشيدى.

٣

إيوريديكا، لقد أطفأتُ غنائى، عندما مِتِّ،
بدأتُ الكلام وفى كلماتى عششت
مواد غريبة، بدأتُ بخدمتها،
قلب غريب، بدأت تفهمه
وبدأت عشق السيف والصُلبِ،
وأسميت المعاناة ضوءا
يشبه حوافر حيوانية.

توقفتْ نجمة من النجوم آنئذ مندهشة
وعلى الفور تحطمت،
وهى تدفن ظلها فى تشنجات الألوان المتدرجة،
وصمتٌ يجرجر بعده أذياله داخل نسق الكواكب السيارة
وهى على يقين من مهمتها.

إيوريديكا، البكاء من بعدك سيكون له وقع ليس له صدى
حيث يتجه نحو شجرة مزهرة، كالكلمة الباقية فى مكانها منذ قرون من الزمان،
حيث لا أحد اليوم يعرفها ولا أحد يريد أن يفهمها،
سيكون ثمة طريق يسير بمحاذاة خط الاستواء،
وسيكون اسمك كالجليد، فيه تنغرز نجمة حية.

إيوريديكا، لا تعودى، فالهواء ما يزال جراحه تلتئم
بعد المعارك، وصيحتك الساخرة تلتئم
ونظراتك المنسلة الأفعوانية التائهة،
حيث كنت أقف أنا أكثر قربا من ذلك كله.

فكيف لنا أن نلمس من جديد أيادينا، كيف لنا
أن نسمى الحب، الذى ما يزال متواجدا تحت جلودنا؟

ما الذى يمكن لكِ قوله حول بكائى العظيم؟

إيوريديكا
سيدى، عندما عزفتَ،
هرولت الوهاد الضيقة العمياء خطوات معينة.
وفوق الأرض التى صيغت لنا،
خرجنا من بين الهواء الممتلئ ملحا
والصَدْع المنتزع من أناشيدك.

كان قريبا منى سعى الطيور،
المعلقة أجنحتها
ما بين السماء والأرض
نحو الاقتراب دوما تجاه الشمس.

عنما بدأت أحلم بالأقدام،
حيث كانت أناشيدك البعيدة هنا، فى دلتا "تيمبى"،
تساقط منى اللا شيء؛ مجرد بقايا مزقات جسد لا قيمة لها،
عندما ينسحق الفزع أمام "أريسطايوس"(٥)
مهرولا نحو البحر
حيث قرصتُ الأرضَ، وصدرَ رجل غريب.
لم يصرخوا، لم يحجبونى
عندئذ لم أستطع أن أتركك يا "أورفيوس"
حتى الصمت من بعدى لم أتركه فى حاله.

غادرتَ "هاديس"(٦).
فالشرف كان بالنسبة إليك غاليا.
سخرتَ من الآلهة وهى تتباكى باسمى،

تحيط الجداول والرعاة،
الكبار والغرباء،
حيث لا أحد يحبنى.

***

... الشعراء الحقيقيون

يتسترون خفية أمام كلمة "شاعر"

مثلما القبضة الموجهة للفك. إنهم مثل

الصائد الماهر، الذى

فى أثناء الصيد وبحضور الملك

لم يصب هدفه.

مع أنهم كانت لديهم طموحاتهم:

فى أن يكون رياضيا ذائع الصيت، سياسيا،

معماريا، عاشقا...

فأصبح كل منهم فى نهاية الأمر وجها لوجه فقط مع الكلمات،

التى تهاجم كالفأس المخلبية، وتطعن بالخنجر،

فلتبتعد عنى إننى ألفظها، إلا أنها

تعود وكأنها ترتد إلى نحر صاحبها، ليست تابعة لذلك

الذى قتل، أو ذلك الذى

استملح فقط تلك الضفة الأخرى من النهر.

رسائل

## انطباع

فى الترحال يتحرك أولئك،

الذين يُعَدُّ الإله بالنسبة لهم وحيدا.

ويفتتحون كنائس متتالية،

يسيطرون على قمم الجبال.

يعودون إلى أماكنهم، حيث تتساقط

آخر ورقة من وريقات الشجر ومعها يتساقط الضباب الملون

حيث يتغير فى قطرات ندى تكشف

عن واقعية مشهد الأفق.

إنهم محرومون من الجمال حيث يتوقفون

عند أول منزل يلتقون به بالصدفة

حيث يتذكرون الأصدقاء المدفونين

وساعات القتال - يتذكرون ذلك بحساسية مفرطة.

***

ثمة أيام؛ تنمو فيها الشظية من بين الأظافر،
على الرغم من أن القديس يطرق الباب - مرتديا معطفه من الفرو...

فالأيادى تتلاعب بالنجوم،
تأتى النساء الرائعات،
السماء تعدو عارية
أمام القلوب الملطخة.

ثمة أيام تلحق بالأبراج
بنباح الكلاب، تزحف السيدة العجوز
عبر أجمل الحجرات
حيث ينزعج الجميع من بكائها.

لا نعرف عندئذ فى أى فصل من فصول السنة نحن،
من هو أكثرنا حذرا: الأصدقاء أم الأعداء؟
أنحتضن ذلك الغريب، أنساعده
أم نربط حبل المشنقة فى رقبته؟

ثمة أيام، هى أيقونات أبدية،
ليس بمقدور المذبح الكنسى احتواؤها.

## العشـاق

لا تزعجوا العشـاق
لأن الموت فوق رؤوسهم يزداد وحدة
وعندهم يطالب الربيع بمزيد من الأزهار
عندما يختطفهم الفجر فى أحضانه.
وتحملهم الطيور فوق الطرق المتفرقة
عندما تتعطش النهيرات للقاء البحر
حيث تدق الكلمات أجراسها الحمراء الذهبية
حول الأجساد النحيلة؛ وترتفع بقاماتها من فوق الزغرور البرى.

لا تزعجوا العشـاق
قبل أن يصيبهم الكبر فى مقتـل:
إنهم كالستارة الزرقاء
التى تغلق أحزان المشهد المسرحى

## لا تكرر

لا تكرر اللحظة التى عايشت جمالها مرة،
فالتنين فى تلك اللحظة يرتعش، والطيور تسقط، واليوم يتشقق
وفتاتك المتفردة، شعرها
سيظهر منه المشبك المعدنى الصغير، وصفير الشحرور
يغنى فى ظهر يوم ممطر بائس -
حيث تواصل الزهور حيواتها فى أصعب اللحظات؛
لذا عليك أن لا تعود ثانية للحظة قمتَ فيها بالوداع
ولا تتحسر إذا كنت قد خلـّـفـتَ من وراء ظهرك شيئا..
ففى السهل الواسع ترى شعلة النار بعيدا بعيدا
ولكن دائما ما يُرى فى شعلة النار شيء يحترق.



## هوامش

* مثل الشاعر بولندا فى مؤتمر الشعر الدولى الذى أقامته لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة فى مارس ٢٠٠٩.

١- "ستانيسواف جروخوفياك" (١٩٣٤ - ١٩٧٦) شاعر بولندى، كاتب مسرحي، فضلا عن مقالاته ودراساته عن الفنون والأدب وخاصة فى مجال الشعر. اتسمت إبداعات "جروخوفياك" بالتنوع. ومن أهم هذه الروايات "بليبانيا- Plebania" وتعنى البيت الذى يسكنه القس. وكان أول ديوان شعرى له "بالادا فروسية" فى عام ١٩٥٦. يعد واحدا من أهم الكتاب المعاصرين. وهو يؤكد على فرديته كشاعر وتمرده بالاستعانة بالطريقة الجروتسكية التى كان يسخر بها من التقاليد الشعرية الثابتة، على الرغم من أنه كان فى الوقت نفسه غارقا حتى النخاع فى التقاليد والتراث البولنديين. إنه يقف بالمرصاد ضد الثوابت والتقولب. من أهم دواوينه الشعرية: "مونويتو مع المدفونين" (١٩٥٨)، و"التعرى من أجل الحلم" (١٩٥٩)، و"الثابت" (١٩٦٥) و"لم يكن ثمة صيف" (١٩٦٩)، "بليياردو" (١٩٧٥) و"توتينتان من بولونيا" (١٩٦٩).

٢- "الشامانيزم"szamanizm : مجموعة من التدريبات العملية والمعتقدات المستندة إلى طريقة التعامل مع العالم المادى الملموس وعلاقته بالعالم الروحي؛ وفقا للدور الجوهرى (التأسيسي) للـ"شامان" باعتباره شخصا قادرا على القيام برحلة زاخرة بالنشوة فى عالم يخص ذاته أو يخصه مع مجموعة من أعضاء جماعته.

٣- "بورجيدتسا - Bogurodzica وتعنى "أنت يامريم التى ولدت المسيح الإله" كانت أنشودة ترنم بها فرسان العصور الوسطى فى بولندا عند كل معركة، ثم استحالت بعذ ذلك نشيدا وطنيا للدولة البولندية حتى سنوات منتصف القرن الثامن عشر.

٤- صيغة جمع ومفردتها "جرنيكا": اللوحة الشهيرة لبابلو بيكاسو وكانت عن الحروب الأهلية فى إسبانيا.

٥- أريسطايوس: إبن "أبولو" راعى المراعى والحدائق، وقد وقع فى غرام "إيوريديكا" زوجة "أورفيوس" التى رآها للمرة الأولى فى وادى "تيمبى"- حسب الأسطورة الإغريقية القديمة.

٦- "هاديس" إله الموتى تحت الأرض وهو شقيق كبير الآلهة "زيوس"؛ حسب الأسطورة الإغريقية القديمة.

# مصر ضيف الشرف فى معرض الكتاب

أ.ع.ح

بين الرابع عشر والثامن عشر من مايو الماضى أقامت مدينة تورينو الإيطالية معرضها الدولى للكتاب، وكانت مصر ضيف الشرف فى دورة هذا العام، وشاركت فيه ببرنامج حافل ووفد كبير.

وتورينو ليست مجرد مدينة إيطالية، ولكنها عاصمة من عواصم إيطاليا. وقد لعبت فى التاريخ الإيطالى دورا من أهم الأدوار بفضل موقعها فى الشمال الغربى الإيطالى على ضفاف نهر البو، حيث نشأت كيانات سياسية كانت تورينو عاصمة لها. كما كانت عاصمة لمملكة سافوا فى القرن السادس عشر، ومملكة بيمونت سردينيا، وأخيرا كانت عاصمة للمملكة التى توحدت فيها إيطاليا فى ستينيات القرن التاسع عشر.

هذا الدور المركزى الذى لعبته تورينو فى السياسة الإيطالية كان مصحوبا بدور مركزى لعبته فى الثقافة الإيطالية. فجامعة تورينو من أشهر الجامعات الأوربية. ومتاحف تورينو تعد بالعشرات، ولبعضها شهرة عالمية واسعة. ومن أهمها المتحف المخصص للآثار المصرية القديمة، ومتحف السينما، ومتحف البيتزا، وغيرها.

والزائر المصرى لا يشعر بالغربة فى تورينو التى يزين مدخلها تمثال ضخم لأبى الهول، أو هو نسخة إيطالية من أبى الهول المصرى. وعمارة تورينو وشوارعها تذكرنا ببعض أحياء الإسكندرية وشوارعها. وتذكرنا بالإيطاليين واليونانيين الذين كانوا يسكنونها. فإذا واصلنا طريقنا إلى قلب المدينة فسوف نصل إلى المتحف المصرى الذى أنشىء عام ١٨٢٤ أى قبل إنشاء متحف القاهرة بحوالى ثمانين سنة، حيث نجد أنفسنا فى قلب مصر.

ويعتبر متحف تورينو ثالث متحف للآثار المصرية بعد متحف القاهرة والمتحف البريطانى. وهو يضم فى قاعاته المختلفة حوالى خمسة آلاف وثلثمائة تحفة مصرية، منها مائة تمثال بأحجام مختلفة، وحوالى مائة وسبعين ورقة بردى، بالإضافة إلى التوابيت، والمومياوات، والأدوات المستخدمة فى الحياة اليومية: الملابس، وقطع الأثاث، وآنية الطعام والشراب، وأدوات الزينة.

والإيطاليون ليسوا مجرد مقتنين ولا مجرد مشاهدين للآثار المصرية، ولكنهم أيضا علماء، ومنقبون لهم كشوفهم وإضافاتهم القيمة فى الدراسات المصرية القديمة، وهذه حقيقة مفهومة. فعلاقة مصر بإيطاليا قديمة. ولاشك أنها بدأت قبل التاريخ الذى أصبحت فيه مصر ولاية رومانية عام ٣٠ قبل الميلاد. وقد ظلت العلاقات المصرية الإيطالية متواصلة بعد الفتح العربى، لأن البحر المتوسط ظل ساحة للقاء رغم اختلاف الدول وانتقال السلطة من السواحل الشمالية

للبحر إلى سواحله الجنوبية. وقد دخل العرب صقلية، وحكموها أكثر من قرنين ازدهرت فيهما الثقافة العربية، وظهر من الصقليين من اعتنق الإسلام وحارب تحت رايته، ومن هؤلاء جوهر الصقلى الذى فتح مصر للمعز الفاطمى، وأسس القاهرة. فالقاهرة ثمرة من ثمار اللقاء بين المصريين والإيطاليين.

والدور الذى لعبه الإيطاليون فى النهضة المصرية الحديثة دور مشهود، وخاصة فى الفن، فى العمارة، والتصوير، والنحت، والمسرح، والسينما. لقد أهدت لنا إيطاليا يوسف وهبى، وسعد أردش، وكرم مطاوع، وعادل السيوى، وغيرهم من الرسامين والنحاتين. وبالمقابل أهدت مصر لإيطاليا اثنين من كبار شعرائها فى العصر الحديث ولدا فى الإسكندرية: جوزيب أونجاريتى الذى ترجم عادل السيوى أعماله إلى اللغة العربية، وفليبو مارينيتى رائد المستقبلية.

ولاشك أن هذا التاريخ بكافة فصوله كان ماثلا فى ذهن المصريين حين رأوا أن تكون إيطاليا ضيف الشرف فى معرض القاهرة الدولى للكتاب فى العام الأسبق، وكان ماثلا فى ذهن الإيطاليين حين رأوا أن تكون مصر ضيف الشرف فى معرض تورينو الدولى للكتاب هذا العام. وقد ذهب المصريون إلى تورينو مستعدين بوفد كبير وبرنامج حافل.

كان الوفد المصرى مؤلفا من عشرات الأدباء والفنانين والمفكرين والمختصين فى الدراسات الإيطالية، والمترجمين، والناشرين. وكان البرنامج حافلا بالفقرات التى قدمت الثقافة المصرية بكافة فنونها: الحضارة المصرية القديمة، والموسيقى العربية، والباليه، والفنون الشعبية، والعمارة، والخط العربى، والزخرفة، والشعر، والرواية، والترجمة، والنقد، والفلسفة.

هذا البرنامج الحافل حظى بإقبال واسع، ولم يكن مع هذا خاليا من سلبيات نتج معظمها عن ازدحامه وتكدسه وتقديمه فى أماكن لم تكن دائما ملائمة وفى وقت لم يكن كافيا، فضلا عن أنه لم يخضع لمراجعة فنية دقيقة.

فى حفلة الافتتاح لم يكن مفهوما ظهور بعض المغنين والعازفين بملابس يمكن أن تضلل المشاهد الأجنبى فيخلط بين مصر وبعض البلاد المجاورة. ولم يكن مفهوما أن تظهر راقصات منقبات، فالنقاب على ما نظن يتعارض مع الرقص، والتى تخفى وجهها لا تهز وسطها. ولم يكن مفهوما أن تقدم أغانى محمد الكحلاوى الشعبية مع رقصة المولوية الكلاسيكية، والفرق كبير بين أغانى الكحلاوى وأشعار جلال الدين الرومى!

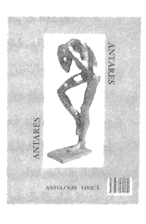
بعض الأعضاء انفردوا بالحديث فى موضوعات كانت تستحق أكثر من متحدث. لكن الانفراد بالحديث فيها كان مجاملة للمتحدث ظلم بها الموضوع.

وبعض الفقرات قدمت متزامنة مما أدى إلى تشتيت الجمهور، كما حدث فى اليوم الثالث من أيام المؤتمر، فبين الساعة التاسعة والساعة العاشرة والنصف مساء كانت هناك ثلاث فقرات تقدم فى وقت واحد: عرض لفرقة النيل للموسيقى الشعبية، وقراءة من أعمال نجيب محفوظ، وأمسية شعرية لأحمد عبدالمعطى حجازى، وكل فقرة من هذه الفقرات تستحق جمهورا واسعا وليس ثلث جمهور!

لكن الحضور المصرى فى تورينو كان مشرفا بشكل عام!

# مهرجان شعرى على ضفاف الدانوب

حسن طلب






فى السابع والعشرين من مايو الماضى، كان على أن أبدا رحلة طويلة مرهقة إلى رومانيا، تلبية لدعوة خاصة للمشاركة فى الدورة الحادية عشرة للمهرجان الشعرى الدولى الذى يقام على ضفاف الدانوب كل عام. ولم يكن طول الرحلة ومشقة السفر بسبب البعد المكانى طبعا، فالمسافة بين القاهرة والعاصمة الرومانية بوخارست لا تتجاوز ثلاث ساعات للرحلة الجوية المباشرة؛ غير أن ظروف الأزمة الاقتصادية العالمية لسوء الحظ، كانت قد أرغمت الخطوط الجوية الرومانية على إلغاء الرحلة المباشرة قبيل سفرى بأيام! فلم يكن أمامى إلا أن ألجأ إلى رحلة غير مباشرة عبر مطار أثينا، حيث انتظرت هناك لساعات ثقيلة مملة أفقدتنى حقيبتى وبعض أوراقى؛ قبل أن أستأنف الرحلة من أثينا إلى بوخارست، التى لم أكد أصل إليها حتى وجدت مرافقى الشاعر الرومانى "بيتر شراغر Peter Shragher" – وهو من القائمين على تنظيم المهرجان – يخبرنى بأننا سنواصل السفر بالقطار من العاصمة بوخارست إلى مدينة (جالاطة Galati) على ضفاف الدانوب حيث يقام المهرجان، فى رحلة استغرقت ساعات أربعا، لم يخفف عنى فيها من إرهاق السفر، غير مرأى السهوب الخضراء الممتدة على مرمى البصر، بمراعيها ومواشيها، وبأشجارها الباسقة وزهورها اليانعة تتدافع إلى الخلف مناظر منها عبر نافذة القطار، لتلوح مناظر أخرى.

كانت ظروف طارئة قد دفعتنى إلى الاعتذار فى اللحظة الأخيرة عن حضور هذا المهرجان ذاته فى دورته العاشرة العام الماضى، ولهذا لم أستنكر خلو الكتاب الخاص بدورة هذا العام من قصائدى المترجمة، فقد نشرت مع السيرة الشخصية فى الكتاب الخاص بدورة العام الماضى قبل اعتذارى غير المتوقع، وهذا بالضبط هو ما حدث معى من قبل فى المهرجان الدولى لمدينة "ميديين Medellin" الكولومبية عام ١٩٩٩، مع اختلاف الظروف!

يقام هذا المهرجان السنوى بجهود ذاتية تدعمها بعض المؤسسات الأهلية، وتتولى تنظيمه والإشراف عليه مجلة (أنتاريس Antares) الثقافية، وهى مجلة خاصة يرأس تحريرها الشاعر الرومانى "كورنيليو أنطونيو Corneliu Antoniu"،

الذى هو فى الوقت ذاته رئيس المهرجان. ولعل هذا النشاط الثقافى الدولى المنظم بمعرفة المؤسسات الأهلية، لا يزال غير منتشر عندنا، فوزارة الثقافة هى التى تقوم وحدها غالبا، بتنظيم مثل تلك الأنشطة الثقافية الدولية؛ وحتى إذا ما أرادت بعض المؤسسات الأهلية أن تستقل بتنظيم نشاط من هذا النوع، فإنها لن تجد الدعم المادى الكافى من رجال الأعمال، على غير ما يحدث فى بلاد أخرى.

بدأت أنشطة المهرجان بالوقوف دقيقة حدادا على رحيل الشاعر الرومانى "نيكولاى سبيريسكو Nicolai Spiresco"، ثم ألقى الشعراء المشاركون قصائدهم فى عدة أماكن متنوعة استعدت لاستقبال الجمهور، فمرة فى بعض المعاهد الأكاديمية حيث جمهور الطلاب، ومرة أخرى فى المكتبة الوطنية بالمدينة، ومرة ثالثة فى أحد المتاحف الفنية حيث الجمهور فى أغلبه من المثقفين والفنانين والإعلاميين، ولم يكن الجمهور فى كل الأحوال كبيرا إذا ما قورن بالجمهور المصرى الذى حضر أمسيات الملتقى الدولى الثانى للشعر فى مارس الماضى، وإنما هو جمهور نوعى؛ وقد شاركت فى المرات الثلاث بإلقاء مقاطع من قصيدتى الطويلة (فى البدء كان النيل)، فهى الوحيدة المترجمة إلى الرومانية؛ وعقب الإلقاء بالعربية أو بلغات الشعراء المشاركين الأخرى، يأتى دور الترجمة الرومانية التى كان يلقيها دائما "بيتر شراغر P. Shragher" أو غيره من المترجمات المتخصصات مثل "ليليانا ستيفان Liliana Stefan" وزميلاتها، ومن المعروف أن اللغة الرومانية تنتمى إلى الأسرة اللاتينية كالإيطالية والفرنسية والإسبانية، أما البلغارية وغيرها من لغات الشعوب المجاورة، فهى من الأسرة السلافية.

شارك فى هذا المهرجان شعراء ينتمون إلى ثقافات ودول مختلفة، فمن المكسيك جاءت الشاعرة "لينا زيرون Lina Zeron"، التى حدثتنى عن صداقتها مع الشاعرة المصرية المقيمة فى باريس "صفاء فتحى"، ومن إيرلندا الشاعرة "هيلين دواير Helen Dwyer" ومن النرويج الشاعرة "أودفيج كليف Odveig Klyve"، ومن إيطاليا الشاعرة " تيزيانا كولوسو Tiziana Colusso"، ودعى الشاعر "برنارد ويدر Bernard Widder من النمسا ولكنه تخلف عن الحضور. أما بلجيكا فقد حظيت بأكبر تمثيل بين المشاركين الأجانب، إذ شاركت بوفد يضم مجموعة متكاملة من الشعراء والموسيقيين، وهم يهتمون بالأداء المسرحى وليس بمجرد الإلقاء، وتلعب الموسيقى والحركة دورا لا يقل عن دور الكلمة فى أدائهم الشعرى؛ إنهم مجموعة شابة تمثل الاتجاهات الحداثية فى إنتاج الفن وتنويع طرائق الإيصال؛ ومع ذلك فقد أقبلوا بجد وحماسة على تذوق تجارب غيرهم من أصحاب الطريقة التقليدية فى الإلقاء، مثلى أنا وأغلب الشعراء المشاركين؛ وأذكر من هذه المجموعة البلجيكية الشاعر "ديرك إلست Dirk Elst" والشاعرة "يازورو Jasoro" والشاعر "فيليب ميرزمان Philip Meersman" وزميله "ستيفان دوايم S. Duym".

أما الشعراء المشاركون من البلد المضيف، فقد كانوا كثرة كما يحدث عندنا تماما، وأذكر منهم: "دان ميرسيا سيبارو Dan M. Cipariu" و"روديان دراجوى R. Dragoi" و"فيرجيل كوستيوس V. Costius" و"دوميترو يون Dumitru Ion" وزوجته الشاعرة "كارولينا إليسا Carolina Elica"، وقد حدثانى عن مشاركتهما معا فى مهرجان المربد العراقى عام ٢٠٠٠، وعن الذكريات التى لا تنسى فى بغداد؛ وكذلك الشاعرة والكاتبة الرومانية المقيمة فى نيويورك "ميهيلا ألبو Mihaela Albu" التى حدثتنى طويلا عن تجربتها فى الصحافة الأمريكية، وطلبت منى بعض قصائدى المترجمة إلى الإنجليزية لتنشرها هناك؛ وليس هذا مقام حصر سائر الأسماء، وإلا لطالت القائمة واستطالت!

كان وقت الراحة بين اللقاءات والأمسيات الشعرية محدودا، وكان الشعراء يقطعونه عادة فى أحاديث متبادلة، ليست بريئة دائما من إبرام اتفاق ما حول دعوات متبادلة هنا أو هناك، أما أنا فقد تجولت كثيرا فى شوارع (جالاطة) التى تعد العاصمة الصناعية والاقتصادية لرومانيا، وقد أضعت وقتا طويلا وأنا أبحث عن كابينة التليفون الدولى لأطمئن على الأحباب والأهل فى مصر؛ وفى إحدى تلك الجولات بكورنيش الدانوب على مقربة من الفندق، استوقفتنى سيدة فى

الأربعين تقريبا، ذات جسد ممتلئ أكثر من اللازم ولسان طليق فوق ما يتوقع المرء من شخص يراه للمرة الأولى! قدمت نفسها لى على أنها ناقدة وصحفية أتت لتغطى وقائع المهرجان، ثم قدمتنى إلى والدتها التى كانت تجلس إلى جوارها على أحد كراسى الكورنيش الخشبية، على أننى أحد الشعراء المشاركين فى المهرجان، وبعد أن وجهت بعض الأسئلة القصيرة العامة، سألتنى إن كنت أعسر أم أيمن! فلما أجبتها بأننى أيمن، أمسكت بيدى اليمنى بغتة وراحت تحدق إلى خطوطها وتفحصها؛ ومع أننى من غير المؤمنين بقراءة الكف وما إلى ذلك من شعبذات، إلا أننى وجدت نفسى مستسلما تماما! وكانت المفاجأة أنها أخبرتنى ببعض الحقائق، منها أننى من مواليد شهر ديسمبر وأن لى اثنين من الأبناء، وأنهما بنت وولد؛ وقبل أن أفيق من دهشتى تفرست مليا فى خطوط راحتى، لتجزم بأننى أعيش أعظم قصة حب الآن، ولكنى مقبل على أزمة صحية قد لا أنجو منها إلا بأعجوبة، ثم نصحتنى بأن أهتم بالقلب والدورة الدموية والكبد! وحين عدت إلى الفندق بدوت شاردا مأخوذا، وسألتنى الشاعرة النرويجية "أودفيج" عما بى، فأخبرتها بأننى ضحية "كاسندرا Cassandra"! وأخبرتها بتفاصيل ما حدث؛ وانتشرت القصة بين شعراء المهرجان حتى صاروا كلما رأونى مهموما يصيحون: أخرج كاسندرا من رأسك يا حسن!

وكم كان جميلا أن يختتم المهرجان بنزهة نهرية فى قلب الدانوب، حيث أخذ الشعراء يمرحون ويلتقطون الصور التذكارية ويتبادلون الدواوين والكروت والعناوين، ففى الصباح سيرحل من يرحل إلى بلاده، أما من اختار أن يواصل رحلته باتجاه مصب الدانوب فى البحر الأسود، فسوف يغادر أيضا إلى حيث أراد، ولم يكن أمامى إلا أن أعود إلى بوخارست لأظل ثلاثة أيام فى انتظار طائرة العودة؛ والحق أن "بيتر شراغر" لم يتركنى وحدى. ووجدت الفرصة أمامى متاحة لزيارة معالم بوخارست بجامعاتها ومتاحفها وبأهلها الهادئين الطيبين.

# تونس تتذكر "على الدوعاجى"، وتحتفل "بالطيب صالح" و"محمود درويش"



مصطفى عبدالله

وأنا متجه إلى تونس لتلبية دعوة أبو بكر بن فرج، مدير معرض تونس الدولى للكتاب، كنت أتصور أن هذه الدورة ستقصر احتفالاتها على القدس باعتبارها عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٩، والقيروان باعتبارها أيضا عاصمة للثقافة الإسلامية لهذا العام، ولفن السرد العربى لأن مدير المعرض تشاور معى طويلا فى إمكانية دعوة عدد من الروائيين المصريين البارزين للمشاركة فى ندوة دولية حول الآفاق المستقبلية للرواية العربية، لكن الدكتور علاء الأسوانى اعتذر لارتباطه ببرنامج اتفق عليه مسبقا مع وكيله الأدبى، وصنع الله إبراهيم اعتذر هو الآخر لأن حالته الصحية لحظة توجيه الدعوة إليه لم تكن تمكنه من السفر، ومحمد البساطى وإبراهيم أصلان وافقا ثم اعتذرا، ولم يكن ممكنا إلا أن يلبى الدعوة مكاوى سعيد وحده.

وعندما وصلت إلى ضاحية الكرم، ودلفت إلى أرض المعرض اكتشفت أن هذه الندوة ما هى إلا واحدة من أنشطة كثيرة يحفل بها برنامج النشاط الثقافى المصاحب لهذه الدورة السابعة والعشرين، فهناك احتفالية ضخمة بمئوية على الدوعاجى، أحد صنّاع النهضة التونسية، والذى يقول عنه عبد الرءوف الباسطى، وزير الثقافة والمحافظة على التراث: يأتى هذا التكريم فى إطار احتفاء تونس بأبنائها من المبدعين المتميزين، وحفاظها على ذاكرة من وهبوا ملكاتهم وجهودهم وأعمالهم لإثراء المدونة الثقافية الوطنية وتغذيتها.

ويحتل «على الدوعاجى»، كاتبا وشاعرا وزجالا ورساما وإعلاميا، مكانة بارزة ضمن جيل طلائعى من المثقفين لعبوا دورا رياديا فى رسم ملامح الثقافة التونسية، وتثبيت أركانها خلال النصف الأول من القرن الماضى.. ثقافة استمدت معينها واستوحت تعبيرها من صلب المجتمع التونسى، الذى كان يسعى فى تلك المرحلة الدقيقة من تاريخه إلى التخلص من نير الاستعمار وثقل التخلف ووطأة الإحباط، فكان «على الدوعاجى» من أفضل المعبرين فى عصره عن أحاسيس النخبة التونسية المثقفة وعن هواجسها وتوقها إلى الغد الأفضل.

وقد اتخذ الاحتفال بالدوعاجى عدة أشكال، منها إصدار مجلد تذكارى حوله، ضم: محطات من سيرته الذاتية، ومقالات بقلمه، وأقوال بعض معاصريه عنه، ولوحات كاريكاتيرية بريشته لعل أكثرها لفتا للانتباه الاسكتش الذى رسمه لبيرم التونسى، والآخر الذى يسجل فيه الدوعاجى ملامحه بريشته.

وباعتباره متخصصا فى التاريخ يحدثنا أبو بكر بن فرج عن عصر الدوعاجى بقوله: خلال النصف الأول من القرن

العشرين أحكم المستعمر قبضته على تونس، وبسط عليها نفوذه السياسى، وسيطر على أهم ثرواتها، واستلب المستعمرون أجود الأراضى الفلاحية وأخصبها، وفتحت البلاد للبضاعة الأوروبية تغزو الأسواق وتزاحم البضائع المحلية مزاحمة غير متكافئة، دفعت بهذه الأخيرة إلى التدهور وبأربابها إلى الإفلاس، فشاعت البطالة وانتشر الفقر.

وعلى الصعيد الثقافى، حوصرت اللغة العربية فراجت اللغة الفرنسية التى أصبحت لغة الإدارة والأدب والأداة الأساسية للتعليم، كما هُمّش التعليم الزيتونى وتداعت أوضاعه.

فى هذه الظروف الصعبة، لم يكن المجتمع التونسى ثقافيا فاقدا للحيوية، بل كثرت وتعددت النوادى والمنتديات والجمعيات الثقافية الأهلية على اختلافها وأشكالها، ولعبت دورا هاما فى تشكيل مشهد ثقافى تونسى ثرى، كان صداه واضحا فى عديد من الصحف والمجلات والنشريات التى تزايد عددها وشاع انتشارها فى تلك الفترة.

وقد فتحت مع جريدة (الزمان) ومجلة (العالم الأدبى) آفاق جديدة لإبلاغ صوت الشباب التونسى المثقف المتوثب إلى عالم أفضل، فاستطاعت مجلة (العالم الأدبى) أن تتبنى نخبة من الشباب الطموح، من بينهم: أبو القاسم الشابى، ومصطفى خريف، ومحمد الحليوى، ومحمد عبد الخالق البشروش، وعلى الدوعاجى وغيرهم، وكانت بمثابة مدرسة للصحافة الأدبية والثقافية التونسية الناشئة، ولذلك لم يلبث تلاميذ هذه المدرسة بعد تخرجهم منها أن كونوا منابر صحفية خاصة بهم، ومن هؤلاء جماعة (تحت السور) التى أصدر أعضاؤها جريدة (السرور)، وهى جريدة متطورة فى شكلها وتحريرها اشترك فيها: محمود بيرم التونسى، وعلى الدوعاجى، ومصطفى خريف، والهادى العبيدى، ومحمد العريبى، وقد جمعت هذه الجريدة بين القصة والزجل والأغنية والفكاهة وفن الكاريكاتير، كما أصدر محمود بيرم التونسى جريدة (الشباب) وهى من أهم الجرائد التى ظهرت فى تلك الفترة.

ورغم قصر المدة التى عاشتها جل هذه الصحف، فإنها مثلت ثورة حقيقية فى الأسلوب الصحفى وشاهدا من شواهد ثلاثينيات القرن الماضى، بما زخرت به هذه الفترة من طاقات إبداعية تركت بصمات لا تمحى فى الثقافة التونسية.

ويذكر الروائى صلاح الدين بوجاه، أن على الدوعاجى وُلد فى الرابع من يناير من عام ١٩٠٩ فى زنقة الكاغذ بنهج الطوردى بحى باب سويقة، وتوفى والده وهو فى الثالثة من عمره، وعاش مع والدته السيدة نزهة بنت شقشوق التى كانت لا ترفض له طلبا، فنشأ مدللا مبجلا حرا فى جميع تصرفاته.

كان الدوعاجى يعيش حياة بوهيمية، ينام النهار ويسهر الليل بين المطالعة والكتابة، حتى دب مرض السل فى جسمه، فانتقل إلى ضاحية أريانة، وقضى فيها حولين سعيا لتحسين حاله ولكن دون جدوى، فاستل المرض كل حيويته ونقل إلى المستشفى وبقى وحيدا دون رعاية فى قسم العلاج المجانى، إلى أن توفى يوم الجمعة ٢٧ مايو ١٩٤٩.

وأعترف بأننى إذا كنت فى زياراتى السابقة لتونس قد اقتربت من شاعرها الأشهر أبو القاسم الشابى الذى حضرت احتفال تونس بخمسينيته فى توزر مسقط رأسه بمنطقة الجريد، ثم شاركت فى احتفالها بشاعرنا المشترك محمود بيرم، كما يقولون، أو بيرم التونسى كما نقول نحن فى الشرق، فإننى اقتربت فى هذه الزيارة من علمين آخرين من أعلام الفكر والإبداع فى تونس، وهما على الدوعاجى، ورفيقاه: الطاهر الحداد، ومحمد الحليوى.

ومن الجدير بالذكر، أن مصر شاركت بأكبر عدد من دور النشر، فى معرض تونس، بعد فرنسا؛ حيث بلغ عدد الناشرين المصريين ١٠٧ ناشرين، تليها تونس التى مثلها ٩٦ من الهيئات ودور النشر الحكومية والخاصة.

وقد امتازت دورة ٢٠٠٩ بكثافة حضور فلسطين، خلافا للدورات السابقة التى شهدت مشاركة فلسطينية رمزية، باعتبار أن هذا الاحتفال يعد شكلا من أشكال المساندة على خلفية المحاولات المتكررة الهادفة إلى طمس هويتها العربية والإسلامية.

وقد استضاف المعرض مبدعين فلسطينيين بارزين: أحمد دحبور، وزكريا محمد؛ لينشدا فى أمسية كاملة مع: كريم

معتوق من الإمارات، والمنصف المزغنى، ومحمد الصغير أولاد أحمد من تونس، هذا بالإضافة إلى الندوة التى عقدت فى إطار هذه الاحتفالية حول صورة القدس وتطورها فى الأدب والتاريخ، وقد بحثت فى مكانة القدس فى الكتابات الأدبية، ودور الثقافة والهوية الوطنية الفلسطينية، والتركيب الديموجرافى.. حى المغاربة نموذجا.

وفى احتفالية تأبين الروائى السودانى الراحل الطيب صالح، تحدث الناقد الكبير توفيق بكار حول إضافته للرواية العربية، كما احتفى بمحمود درويش من خلال معرض ضخم لمسوداته وصوره النادرة ومخطوطات قصائده، أقيم فى رحاب الجناح الفلسطينى الذى سعى إلى التأكيد على هوية القدس وعروبتها بكافة الوسائل المتاحة.

وكانت الندوة الثالثة فى سلسلة الندوات الفكرية فى المعرض بعنوان: «الرواية العربية فى مطلع القرن الحادى والعشرين»، وفى افتتاحها أكد ابن فرج أن الدورة السابعة والعشرين تكاد تكون مخصصة للرواية، وذلك دلالة على الاحتفاء بالرواية أساس الإبداع الأدبى.

وفى مداخلة بعنوان: «رحلة الرواية التونسية» قارن نجيب العمامى بين الأديبين فرج الحوار وروايته «طقوس الليل الجيل الثانى»، وصلاح الدين بوجاه وروايته «لون الروح» الفائزة بجائزة الكومار الذهبى فى تونس فى العام الماضى، والتى قمت بإصدار طبعة مصرية منها عن دار هفن هذا العام. وأشار العمامى إلى أن أساليب الكتابة فيهما لم تعرف من قبل فى تونس، فهى تتميز بلغة تراثية معتقة وحكاية مفتتة وسرد متشظ، كذلك فإنها تجافى الحبكة التقليدية وتنفتح على مشاغل الناس، والحكاية فى كلتا الروايتين نتف أخبار لا ترابط بين أحداثها، يغلب عليها سرد الأحوال ورواية الأخبار مع كثرة النصوص المتاخمة المفسرة للمتن الروائى.

ورصد محمد الباردى تحولات السرد فى الرواية العربية المعاصرة وفى البناء الروائى. فمن مرحلة الواقعية وتفرعاتها فى أربعينيات القرن الماضى، من تسجيلية ونقدية واشتراكية، إلى عودة إلى الرواية التاريخية والذاتية فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين، ثم هيمنة أشكال التجريب والبحث عن بديل سردى، ومن ذلك رواية "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم، و"الإنسان الصفر" لعزالدين المدنى، وفى مطلع القرن الحادى والعشرين يرى الباردى حوارا بين اتجاهين، أحدهما يؤمن بالمغامرة الإبداعية والآخر يكتب الرواية المضادة للتجريب، فأحمد المدينى مثلا من المغرب يجمع فى أعماله كل مقولات التناص الروائى والالتباس ويظل سجين أنموذجه، كما أن أنماط التجريب حسب قوله تتكرر، ولا يبدو التجديد إلا خارج مقولات التجريب، وهو ما أطلق عليه اسم الرواية الكلاسيكية الجديدة.

وتعرض عبد الحميد عقار، رئيس اتحاد الكتاب المغاربة، للرواية وأسئلة الذات والهوية متخذا من المغرب أنموذجا، فأكد وجود ميل قصدى لدى الكتاب الى تعقيل الواقع والاحتفاء بالحكى والتشخيص والكتابة الهزلية، مع تبلور وعى جديد بالمتلقى المفترض. وأصبح السرد مركبا؛ إذ لم تعد الرواية قصة بقدر ما صارت ضفيرة من القصص يمكن دراستها فى ضوء خمسة متغيرات أساسية: رواية الذاكرة والتخييل الذاتى، ورواية السيرة الذاتية، ورواية التخييل الاجتماعى، ورواية التراث والبحث عن الجذور، والرواية البوليسية.

وقدمت الروائية السعودية ذات الأصول المصرية زينب حفنى شهادة بعنوان: "الكتابة ملاذى الوحيد"، قالت فيها: "إننى أحب الصخب الذى يوقظ فكرى ويشعرنى أننى حية أمارس آدميتى بكل تناقضاتها.. فالكتابة نهر يروى عطش كل عابر سبيل.. كما أحرص على تحرير شخصيات رواياتى من الازدواجية حتى وإن أدى ذلك الى صدام مع مجتمعى".

أما الروائى التونسى أبو بكر العيادى، المقيم فى فرنسا منذ عشرين عاما والذى نال هذا العام جائزة الكومار عن روايته الأخيرة (الرجل العارى)، فقد رفض تصنيف كتاباته فى تيارات أو اتجاهات بعينها، مؤكدا حرصه على الكتابة بأسلوب متميز دون أن يكون مكبلا بالقوالب، وعلى ضرورة التواصل مع القارئ.

أما الروائى التونسى حسن بن عثمان، فقد عبر عن سعادته بترجمة روايته الأولى «برومسبور» إلى الفرنسية، وأكد أن

ما ينقصنا هو صناعة الكاتب، فالكتابة الجيدة تجد دائما قراءها.

وخلال الجلسة الثانية التى رأسها عبد الحميد عقار، تحدث فوزى الزمرلى حول الرواية العربية والتجريب، فأكد أن للتجريب أربعة أشكال، أولها توظيف فنيات التراث السردى العربى كرواية «حدث أبو هريرة قال» لمحمود المسعدى، وثانيها مناقلات شكلية ودلالية عن نص معين لتوليد نص جديد، وثالثها انفتاح على الفنون الجميلة والمجال السمعى البصرى كرواية «شرف» لصنع الله إبراهيم فى علاقتها بمسرح العرائس، ورابعها توظيف العناصر العجائبية فى السرد كرواية «بندر شاه» للطيب صالح.

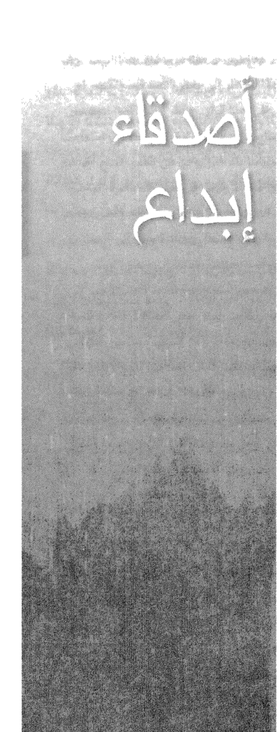
وفى المداخلة المعنونة بالرواية التونسية الى أين؟ تطرق الروائى محمد آيت ميهوب صاحب رواية «حروف الرمل» إلى قدرة الرواية على احتواء باقى الأجناس؛ لتحررها من النظرية النقدية التى تحدد لها شروطا مسبقة، وكذلك لطبيعة النص الروائى الرحب، فهى حسب رأيه أقدر الأجناس الأدبية على التعبير عن حركية المجتمع؛ وقد لاحظ مع صلاح الدين بوجاه وفرج لحوار، أن الرواية التونسية اليوم تضع هذا الجنس الإبداعى موضع المساءلة، واللغة موضع الاختبار.

أما الروائى التونسى الحبيب السالمى، المقيم فى باريس والذى وصل بروايته (روائح مارى كلير) إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية ٢٠٠٩، فقد قال فى شهادته إنه مهووس بحكم الواقع بعد أن اكتشف أن للحياة اليومية أهمية، وأنها غير منفصلة عن الكتابة فى انخراطها فى الزمان والمكان، وبين من جهة أخرى أن غايته ليست نقل الواقع الذى يجتذبه باستمرار ويبدو له ثريا رجراجا، وإنما الاشتغال عليه لتوليد تصورات، معتبرا أن كل رواية تصغى إلى عصرها هى جديدة وحديثة، وهو ميال للغة الناشفة القادرة على نقل أدق الأحاسيس.

وتعرض الجزائرى أمين الزاوى الى الرواية المغاربية المكتوبة بالفرنسية، فبعد «نجمة» لكاتب ياسين، صدرت «التطليق» لرشيد بوجدرة معلنة عن ميلاد جيل جديد من الروائيين الذين يكتبون بالفرنسية، ولاحظ أن الجزائرى يعطى أولوية لقراءة الرواية بالفرنسية، والدليل على هذا أن روايات أمين معلوف عندما ترجمت إلى العربية لم تحقق نفس الرواج!

وقال الروائى المصرى مكاوى سعيد، الذى وصل فى العام الماضى إلى القائمة القصيرة للبوكر العربية برواية (تغريدة البجعة): إننى مقل فى الكتابة نظرا لمزاجى الغريب الميال إلى القراءة أكثر، وأضاف أنه يعتبر الرواية بنية فكرية تقرأ الواقع وتحولاته، وتجمع بين السيرة الذاتية والتحولات الثقافية والاجتماعية، وأنها تعمد إلى تشريح تناقضات الواقع وانحسار الطبقة الوسطى.

وقدم الروائى الجزائرى الحبيب السائح شهادة بعنوان (التأسيس لسمعة روائية جزائرية)، عرج فيها على الازدواجية اللغوية والثقافية بالجزائر، وعلى كتابة تبحث عن لغتها ليس فقط عبر الترجمة، مؤكدا أن الرهان بالنسبة إليه هو إنتاج نص متجدد باستمرار.


أصدقاء
إبداع



يضم باب الأصدقاء لهذا العدد مجموعة من أعمال شباب المبدعين فى الشعر والقصة والفن التشكيلى.

وقد حرصنا فى القصائد المختارة على تمثيل مختلف التيارات الفنية، فالشعر العمودى تمثله قصيدة (نوافذ للبوح) للشاعر: «جمعة عبد العاطى»؛ مع أنها جاءت مكتوبة لا على هيئة أبياتٍ كما هو الشأن فى كتابة الشعر العمودى، وإنما على هيئة سطور متراوحة الطول كما هو الحال فى كتابة شعر التفعيلة، وهذه طريقة فى الكتابة يلجأ إليها أحيانا وبغير مبرر فنى مفهوم، بعض الشعراء الذين يكتبون القصيدة العمودية؛ وعلى أية حال، نحن أمام قصيدة ناضجة فى لغتها وفى تشكيلها، ونرجو من صاحبها أن يمضى فى طريقه من الجيد إلى الأجود، حتى نستطيع أن ننشر له قريبا فى متن المجلة. أما شعر التفعيلة، فتمثله قصيدة (قسمة على الجميع) للشاعر: «مصباح المهدى»، وأظن أن صديقنا الموهوب يحتاج إلى أن يأخذ موهبته بشيء من المراجعة التى سوف تجعل قصيدته من خلال الحذف والتنقيح والتعديل، أحكم بناءً وأكثر تماسكا وأشد كثافة. ونأتى أخيرا إلى قصيدة النثر التى تمثلها قصيدة (تسفك دم الهوى) للشاعر «أحمد مصطفى سعيد»، ولعل قارئ الشعر الحصيف سيرى كيف ارتكن شاعرنا إلى مجاراة النموذج الفج الدارج لقصيدة النثر عند أغلب شعرائها، حيث لا لغة فنية لافتة، ولا صورة جديدة مبتكرة، ولا بناء محكم، وإنما مجرد خواطر سردية وتهويمات مرسلة!

وليست قصة هذا العدد بأحسن حالا، وهى بعنوان (التنوير) للقاص: «محمد محمود خطاب»، وفيها يقع صديقنا منذ البداية فى أسر الفكرة الموجهة، ويرضى بدور الواعظ بديلا عن دور الفنان. ولا شك فى أنه مطالب بأن يعطى الأولوية للقصة فى ذاتها، لا للفكرة التى تدور فى ذهنه مهما كانت قيمتها.

أما لوحة العدد، فهى للفنانة «منة الله مجدى حسن» طالبة الثانوية العامة، وهى تكشف عن موهبة حقيقية، لا ينقصها إلا بعض التدريب والصقل.

وقبل أن ننتقل إلى النصوص والأعمال التى أشرنا إليها، نتقدم بتهنئة لازمة إلى أصدقائنا الذين أصدروا بواكير أعمالهم، ومنهم صديق إبداع الفنان «محمد حسونة» الذى صدر عمله الأول عن دار (شرقيات) منذ بضعة أشهر، وهو بعنوان (مذكرات طالب ثانوى) وكنا قد قدمنا فى عدد سابق فقرات من هذا العمل. وتستحق التهنئة كذلك الصديقة الشاعرة «لمياء مختار» التى أصدرت فى وقت سابق ديوانها الأول: (ضفائر الورد والندى الباكى)، ونحن نشاركها الاحتفال بديوانها الأول، فنقدم للقراء إحدى قصائده .

## أغنية اليأس

**شعر: لمياء مختار**
(القاهرة)

يتهادى الموج ويتكسرْ
فى بحر لا أسبر غوره
تتلاشى روحى كشعاعٍ
فى الظلمة قد طول سفره
أصغى للصخر بمقربةٍ
عل الصخرَ سيفشى سرَّهْ
لكن لا أسمع أغنية
للصخر يريح بها صدره
تدنو أطياف من وجهى
فى موج قد أتقن غدره
وسيطوى قلبىَ فى صمت
كالورقة تسقط من شجره
وسيبقى قلبى فى سجن
ما من أحد يطلق أسره!

## نوافذ للبوح

**شعر: جمعة عبدالعاطى على**
(القاهرة)

ببساطةٍ
أدمنتُ فيكِ
طموحى
بتفردٍ
لسذاجتى
وجموحى
أن ألهب النار التى
أشعلتها
بتجاوز الممنوحِ
للمسموحِ
يا ثورة العشق المرابضِ
فى دمى
بين احتمالِ
الكبتِ
والتلميحِ
هذا أنا:
وطنٌ
سيبقى فاتحًا للعاشقينَ
مدائن الشبيحِ
بمنابرٍ
صدحت بذكرِ
حبيبتى
كنوافذٍ للبوحِ
للتصريحِ
بمآذنٍ للعشقِ
تحت هلالها
بلدى،
رفات حبيبتى،
وضريحى
وأزقةٌ لليل فى حاراتها
يتكشف الممنوعُ
بالمطروحِ
ونوادرٌ للحبِّ
لم عايشتها،
صفقاتُ ليلٍ عابرٍ
مسفوحِ
ووسيط بيعٍ
لا يرى - بتعنتٍ -
غير احتضان الجرحِ
للمجروحِ
وطريق وهمٍ
طاردت أحلامنا
حتى لآخرِ
رجفةٍ
بالروحِ

فإلى متى
سأظلُ أبنى بيننا
وإلى متى
تنهارُ فيكِ
صروحى؟!

## قسمةٌ على الجميع

### شعر: مصباح المهدى

(المنصورة)

استنفر الدَّمَ ال يزود عن دمى الذى استباحت الكلابْ
أفتح ألف باب
إذا استحال أن يكون للرجاء باب
أستعيذ من خراب هذه الصدور بالخراب
أستعين بى ألوذ
إذا استبد بىَ الحنينُ أن أكون لى أبًا
وللأب الذى افتقدته أبًا
وللصغار
يحكون عن بطولتى وعزمىَ الجبار
وخطوتى تفوت فى الحديد لا يحوشها
حساب قسمتى على أربع وأربعين
أو طرحُ مهمهٍ من الديون من دمى

مكانها على الطريق اللافتات والبلاد
مكانه الطريق والعباد والمقاهى
ملجأ من الأسى إليه حَدُّ مُدْيَةٍ ثَلِمْ

يا أنت يا من فُتَّ فى أوراق دفتر الميلاد
يا أنتمو الذين تحملون نفس الاسم
يا أنتمو الذين تدخلون بيت الله غير راغبين
يا هذه اللحى تقوم للصلاة كل حين
يا ناسُ هل أتى على الإنسان ذلك الزمانُ
وَدَّ لو يموت فيه ما استطاع؟

لأىِّ شَىءٍ ينتمى أنا الذى يطل من مرآة صفحة الدموع؟!
للجوع أم للأسر والخضوع؟!
وجهى كتاب سطَّرت حروفه السهام
وانبتت مكانَ لحمه الذى طهاه من طهاه لحمَه الذى
تفوت وقتما تشاء فيه

للجرح أن يقودنى للجرح من جديد
يا عيد أىُّ عيد
على رصيف الوقت أقطع النهار فى انتظار
يكاد يقطع الدماغ الانفجار
كم مرة بلا دم يشده هوى
هوى بلا قرار
كأنما الدماغ علبةُ الصفيح فى يد الصغار
والمخرج الكبير ممسكٌ بنا
بنا يتم عرض مسرحية سخيفة الحوار

## تسفك دم الهوى

### شعر: أحمد مصطفى سعيد

(قوص - قنا)

استرح
لا تعلق بقلبك البرىء المشنقة
ما أخطأ فى عشقه
بل من خانتك هى المخطئة
خانتك بوجهها المريمى
وأحاديثها الطيبة الملفقة
سحرتك بحسنها
أسكرتك بخمرة ثغرِها المعتقة
فصدقتها!
فوقعت سريعا صريعا فى قبضةِ وجدها
ما كانت إلا قاتلةً فاتنةً قادرة
تحترفُ قتلَ الغرام من أعوام
لو شاهدت وكرَها قدَّها
وأوقفك الهدبان

لأبصرت أفئدةً محنطةً معلقة
فأنزل قلبك البرىء
استرحْ

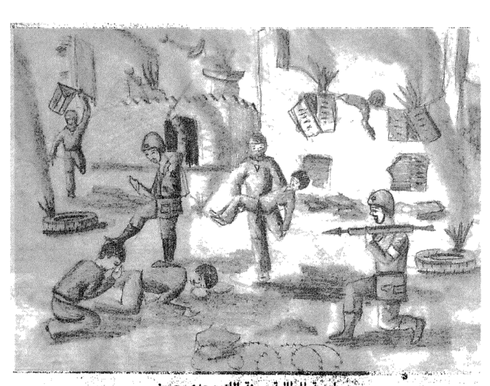
## التنوير

### قصة: محمد محمود خطاب

فى مساء تلك الليلة الظلماء التى يشبه سوادها ظلام القبر، حيث بدت لى كل كائناتها الحية قد قبعت فى خلود وصمت، ففى مثل تلك الليالى قاسية البرودة التى يكاد فيها يتجمد الدم فى العروق. جلست وبعض صديق نتحدث عن أحوالنا، قفزت إلى ذهنى ذكرى ذلك البيت المهجور الذى يشبه فى تشييده . وبنائه حصون طروادة، فهذا البيت ظل قائما منذ زمن بعيد لم يقتحم أحد سكونه، فقد كان مملوكا لأحد الأثرياء الإقطاعيين، وعندما قامت الثورة الكبرى فى مصر هاجر ذلك الإقطاعى من مصر. ولم يقيد هذا البيت فى دفاتر الحكومة، وكان يحتوى على حديقة بها أشجار عملاقة، وتوجد بها أنواع من الطيور غريبة الشكل والمنظر.

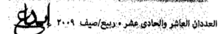
ثم جال بخاطرى أن نقتحم سكون هذا البيت، وقد أسررت بهذا الخاطر إلى بعض الأصدقاء، ولكنهم لم يطاوعونى فى هذا الرأى. وذلك لأنهم كانوا يتوهمون بوجود أشباح فى ذلك البيت، ولكنى بعد أن استطعت أن أقنعهم بأننا نلنا قدرا وافرا من العلم، اقتنع أحدهم بفكرتى، وأخذنا ما يلزمنا فى هذه المغامرة، ثم عبرنا سور ذلك المنزل، وبدأنا نتوغل فى ظلام دامس، وبعد ذلك وجدنا ردهة واسعة، وبدأنا نتوغل إلى الحجرات، ثم بعد أن قمنا بجولتنا صعدنا إلى سطح البيت.

وبدأنا نتفحص السطح فوجدنا ما أدخل الرعب إلى قلوبنا، فقد رأينا من بعيد بعض المشاعل وأمة عظيمة من الناس تزحف ببطء نحو ذلك المنزل. نزلنا مهرولين إلى الأسفل وقمنا بتحطيم الباب الخارجى للمنزل، فقد علم أهل البلدة عن طريق الأصدقاء أننا قد اقتحمنا المنزل، فطلبنا من عمدة البلدة أن يقوم بالإصلاحات اللازمة لهذا المنزل لكى يكون مستوصفا خيريا لأهل القرية والقرى المجاورة، وقد وافق العمدة على هذا الطلب، وكانت ليلة سعيدة هانئة على أهل القرية جميعا.



لوحة للطالبة : منة الله مجدى حسن



# طلب اشتراك

السيد الأستاذ/ رئيس التحرير

بعد التحية

أرجو قبول اشتراكى فى المجلة

ابتداء من العدد ☐ شهر ☐ سنة إلى العدد ☐ شهر ☐ سنة

اسم المشترك : ..............................

العنوان : ..............................

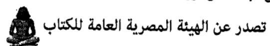
حوالة بريدية أو شيك رقم : ..............................

توقيع المشترك : ..............................



مجلة فصلية للأدب والفن

٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ت: ٢٣٩٣٨٦٩١ ص. ب. ٦٢٦ - القاهرة




ملحوظة :

بيان الاشتراكات بالصفحة الثانية من كل عدد.

